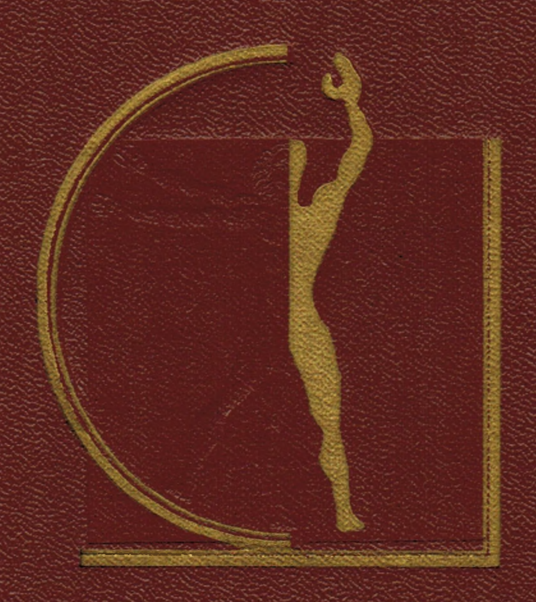
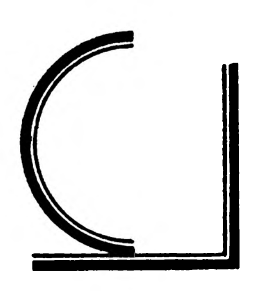


В. А. ЖУКОВСКИЙ

ЭСТЕТИКА И КРИТИКА



ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ В ПАМЯТНИКАХ И ДОКУМЕНТАХ

В. А. ЖУКОВСКИЙ

ЭСТЕТИКА
И
КРИТИКА



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1985

ББК 87.8
Ж 86

Вступительная статья
Ф. З. КАНУНОВОЙ и А. С. ЯНУШКЕВИЧА

Подготовка текста,
составление и примечания
Ф. З. КАНУНОВОЙ, О. Б. ЛЕБЕДЕВОЙ и А. С. ЯНУШКЕВИЧА

Рецензенты —
доктор философских наук, профессор
ОВСЯННИКОВ М. Ф.,

кандидат филологических наук
САХАРОВ В. И.

Ж $\frac{0302060000-008}{025(01)-85}$ 8-85

СОДЕРЖАНИЕ

СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ И КРИТИКИ В. А. ЖУКОВСКОГО

Поэзия В. А. Жуковского поистине «прошла веков завистливую даль» и стала одним из ярчайших достижений русской лирики. Историко-литературное и эстетическое значение личности и творчества поэта точно и емко определил еще В. Г. Белинский, назвав его «литературным Коломбом Руси, открывшим ей Америку романтизма в поэзии» *, и видя в этом «необъятно великое значение этого поэта для русской поэзии и литературы» **.

Родоначальник русского романтизма. Жуковский выступил и как его теоретик, пропагандист и популяризатор, проявив себя на критическом, журналистском, издательском поприще. Его многочисленные эстетические конспекты, критические статьи, размышления об искусстве в письмах и дневниках, записи на полях книг из его библиотеки — богатейший материал для осмысления его вклада в русскую эстетику и критику.

Для современников поэта, его друзей критический дар Жуковского был вне всякого сомнения. Пушкин, Батюшков, Вяземский, Баратынский, Давыдов считали мнение Жуковского об их произведениях особенно весомым. Он обязательный член критического ареопага, судья, наставник в деле написания стихов, без его критики произведения многих из них не идут в печать. «Не поленись, мой милый друг,— пишет в 1812 году Батюшков Жуковскому по поводу послания «Мои пенаты»,— пересмотреть и переправить ошибки и свои замечания пришли поскорее: я хочу ее [пьесу] печатать» ***. Такого же рода просьбы многочисленны в письмах и других собратьев по перу. Но кроме этих просьб о «строгой критике» стихов до нас дошли и непосредственные оценки таланта Жуковского-критика. Вот некоторые из них.

П. А. Вяземский: «Как жаль, что Жуковский не имел времени или охоты посвятить себя трудам к обработке критики. Из него вышел бы первый, чтобы не сказать единственный учитель наш в этой отрасли литературы, которая без нее почти мертвый или неоцененный капитал» ****.

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 6. М., 1955, с. 460.

** Там же, т. 7, с. 142.

*** *Батюшков К. Н.* Соч., т. 3. Спб., 1886, с. 178.

**** *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. 7. Спб., 1882, с. 480.

Н. В. Гоголь: «Пушкин сильно на него [Жуковского] сердился за то, что он не пишет критик. По его мнению, никто, кроме Жуковского, не мог так разъять и определить всякое художественное произведение» *.

П. А. Плетнев: «Разительно подъемлющийся ряд произведений его [Жуковского] открывает в нем сверх поэтического дарования тот критический ум, которому не без причины удивлялся еще Пушкин» **.

Авторитетный ряд свидетельств современников о критическом таланте «первого русского романтика» подкрепляется в работах дореволюционных и советских исследователей о творчестве Жуковского, а также в трудах по истории русской критики и эстетики ***, где Жуковскому отводится вполне определенное место. «Жуковский оказал влияние на развитие русской эстетической мысли начала XIX века» ****, им «создавалась не только «новая школа» в поэзии, но и соответствующая запросам этой школы новая критика» *****, «среди критиков, внесших наибольший вклад в развитие русского литературоведения до В. Г. Белинского, прежде всего нужно назвать В. А. Жуковского» ******— эти и многие другие положения, выдвинутые в работах последних лет, свидетельствуют и о значении Жуковского в истории русской критики и эстетики и о необходимости дальнейшего изучения этой части его наследия.

Целый ряд вопросов, относящихся к критической деятельности поэта, остается еще не решенным или требует существенных дополнений и уточнений. Прежде всего это вопрос о романтической природе эстетики Жуковского. Достаточно устойчивое, восходящее еще к Шевыреву ******* мнение о противоречии между романтической поэзией Жуковского и его эстетикой, связанной с классицизмом, вряд ли сегодня кажется убедительным и нуждается в серьезном уточнении. Требуют

* *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1952, с. 378.

** *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. Т. 1. Спб., 1885, с. 29.

*** Назовем некоторые из них: *Сакулин П. Н.* Взгляд Жуковского на поэзию. М., 1902; *Тихонравов Н. С.* Соч., т. 3, ч. 1. М., 1898; *Белоруссов И. М.* Зачатки литературной критики. Жуковский.— «Филол. зап.», вып. 2. Воронеж, 1891, с. 98—109; *Вольпе Ц. С.* В. А. Жуковский.— В кн.: Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. Л., 1939, с. XV—XIX; разделы о Жуковском-критике в кн.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959; *Кулешов В. И.* История русской критики. М., 1972. Из работ последних лет, поднимающих эту проблему, можно назвать следующие: *Гижицкий А.* В. А. Жуковский и ранние немецкие романтики.— «Рус. лит.», 1979, № 1, с. 120—128; *Курилов А. С.* Теория критики в России XVIII — начала XIX века.— В кн.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с. 180—184; *Эмирсуинова Н. К.* Формирование романтической эстетики В. А. Жуковского.— В кн.: Проблемы романтического метода и стиля. Калинин, 1980; а также разделы о Жуковском — читателе произведений русской и западноевропейской эстетики в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1, 2.

**** Вступительная статья Р. В. Иезуитовой к разделу «В. А. Жуковский» в кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4, первый полутом. М., 1969, с. 62.

***** *Фризман Л. Г.* Становление русской критики.— В кн.: Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980, с. 11.

****** *Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л.* История русского литературоведения. М., 1980, с. 66.

******* См.: *Шевырев С. П.* О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. Спб., 1853, с. 34.

своего осмысления проблемы эволюции критико-эстетической позиции Жуковского, общего пафоса его деятельности, его места в истории русской критики, соотношения оригинального и переводного в его эстетике, типа и стиля его статей и т. д. Наконец, необходим просто учет всего сделанного им в этой области.

Эстетическое наследие Жуковского неотделимо от его критической деятельности. Оно неразрывно связано с его этико-философской позицией и поэтической практикой. Этот своеобразный синкретизм мышления позволяет рассматривать эстетику и критику Жуковского как динамичную систему. Утверждение новых принципов отношения к человеку и миру делало поэзию первого русского романтика «живой эстетикой», а его критику и эстетику — своеобразным комментарием к творчеству. Весь путь Жуковского-критика, его историко-литературные работы и эстетическое наследие — ярчайшее свидетельство активного участия поэта в утверждении принципов романтизма как в поэзии, так и в критике.

На этом пути были свои этапы, отразившие и общий процесс формирования русской романтической критики и индивидуальные творческие поиски Жуковского. Эстетическое самообразование 1800—1806 годов, редакторство и сотрудничество в «Вестнике Европы» (1808—1814), арзамасские протоколы и романтические манифесты (1815—1824), конспекты, обзоры и статьи 1830—1840-х годов — во всем этом проявилось и отталкивание от догм классицистического мышления, и утверждение новых романтических принципов, и борьба за новое направление в искусстве. Дружеское литературное общество «Арзамас» и арзамасское братство, пушкинский «Современник» были той литературно-общественной почвой, где рождались и проверялись эстетические идеи Жуковского.

* * *

С самого начала XIX века и на протяжении первого десятилетия происходит процесс формирования общественно-политических и эстетических воззрений Жуковского. Своеобразной колыбелью этого процесса стала атмосфера Дружеского литературного общества, активным участником которого был молодой поэт. Члены общества признавались, что этот период был для них временем «какой-то революции», когда «всё... в ферментации» * (Андрей Тургенев), «лихорадки для муз» ** (А. Мерзляков). Подобное состояние испытывал и Жуковский. Споры о путях развития русской литературы, глубокий интерес к немецкой словесности, в частности культ Гете и Шиллера, беседы о французских энциклопедистах не прошли для него бесследно. Принципиальное значение имели и

* Цит. по кн.: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Спб., 1904, с. 62.

** «Рус. старина», 1904, май, с. 445.

«занятия теориею изящных наук», о чем прямо говорилось в «Законах Дружеского общества»*, а особенно упражнения в разборе сочинений известных писателей и критика друг друга**.

Жуковский не только принимал самое активное участие во всех заседаниях общества, но и переводами из Грея попытался выразить новые эстетические идеи. Руссоистская идея природного равенства людей, их исконной доброты и стремления к счастью получила свое поэтическое воплощение в переводе «Сельского кладбища». Одновременно с этим переводом, который позднее будет назван «родиной русской поэзии» (В. Соловьев)***, Жуковский создает «вольный перевод» пиндарической оды Грея «Успехи поэзии». О его создании известно из письма Андрея Тургенева от 21 марта 1802 года: «...что твой Progress of Poetry? Отдал ли ты ее? Право, надобно что-нибудь издавать»****.

Во-первых, знаменателен сам факт обращения Жуковского к одической традиции, за которую ратовал в своих речах на заседаниях Дружеского литературного общества Андрей Тургенев. Используя строй высокой поэзии, Жуковский прежде всего был увлечен идеей Грея о преобразовательной силе поэзии, о ее активном участии в жизни людей. Греевские примечания: «поэзия приносит отраду в несчастьях» и «власть поэтического гения и на самые отдаленные и необразованные народы» — воспроизведены в переводе в духе идей тургеневской речи «О поэзии и злоупотреблении оной».

Во-вторых, подзаголовком «вольный перевод» Жуковский акцентировал факт творческого отношения к материалу. Он разрушает общую тональность пиндарической оды Грея с ее настроением мифологической игривости, умиротворенности. Переводчик придает ей большую торжественность, заостряя мотив могущества поэзии, ее влияния на окружающий мир, что проявляется в следующих примерах: «мир бунтуя...», «тобой смягчается», «и буйство гордое... сгибает пред тобой», «небесной лиры глас страдальцев утешает» и т. д.

Очевидна неслучайность обращения молодого поэта именно к этому произведению. Образ поэта, намеченный в «Сельском кладбище», и тема поэзии, звучащая во фрагментах перевода «Успехов поэзии»,— звенья одной цепи. Обращения к лире становятся для поэта постоянными. «О лира, друг мой неизменной//Поверенный души моей!» — эти слова из «Стихов, сочиненных в день моего рождения...» (1803) могли бы стать эпиграфом к лирике раннего Жуковского.

* Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891, с. 1.

** Подробнее об этом см.: История романтизма в русской литературе. Ч. 1. М., 1979, с. 93—94 (автор раздела — В. И. Сахаров).

*** «Вестник Европы», 1897, № 11, с. 347.

**** Цит. по кн.: *Веселовский А. Н.* Указ. соч., с. 61. Комментируя этот отрывок из письма, А. Н. Веселовский, впервые опубликовавший его, замечает: «Не идет ли дело о Progress of Poesy Грея, которого читал в то время Жуковский» (там же). Сильно поврежденная рукопись черновой и беловой редакций первых четырех и начала пятой строфы этого перевода обнаружена нами в архиве поэта и подготовлена к печати.

От «Успехов поэзии» — путь к таким программным стихотворениям Жуковского, как «К поэзии» (1805), «Отрывок», «Вечер», «Песнь барда...», «Стихи, сочиненные для альбома М. В. П.» (1806), «Певец» (1811), «К Батюшкову», «К А. Н. Арбеневой», «Мечты. Из Шиллера», «Певец во стане русских воинов» (1812) и т. д. Главное и отличительное свойство всех названных произведений — поэтическое размышление о проблемах творчества. Это поистине живая эстетика поэта. Создавая эстетические конспекты и даже публикуя критические статьи, Жуковский некоторые проблемы творчества передоверяет именно поэзии, делая ее «послом своей души».

Путь молодого Жуковского от переводов Грея, от идей Дружеского литературного общества к себе, к своей поэтике сопровождался выработкой новой эстетики. Перед поэтом остро встал вопрос о природе поэтического воссоздания действительности, о роли фантазии и воображения в творческом процессе.

Этот вопрос, как убедительно показал В. И. Резанов, интересовал в то время многих. Обилие статей в начале XIX века о силе воображения, его живости, чудном действии, речь М. С. Кайсарова в Дружеском литературном обществе и размышления члена этого же общества С. Родзянко о воображении говорят о том, что Жуковский формировался в атмосфере споров и бесед об этом понятии*.

У Жуковского эстетическое осмысление этого явления и его поэтическое воплощение идут рядом. Еще в самом начале 1800-х годов читая «Созерцания природы» Ш. Бонне, он выделяет мысль автора о сознании человека как о зеркале, отражающем «вкратце внешний мир», и о поразительном разнообразии этих зеркал в зависимости от творческой индивидуальности всматривающегося в мир субъекта. «Какая соразмерность между зеркалом крота и зеркалом Ньютона или Лейбница? Какие образы являются в мозгу у Гомера, Виргилия или Мильтона?» ** — вот вопрос, вызвавший интерес Жуковского. Нечто весьма близкое к этому находим в статье Жуковского «О поэзии древних и новых»: «Ум человеческий создан столь чудесно, что природа беспрестанно изображается в зеркале его новою. ...Какое богатство новых описаний, сравнений, картин и мыслей в Клопштоке и Мильтоне». И басни Крылова, по Жуковскому, тоже «чистое зеркало», в котором отражается «существенный мир со всеми его оттенками» («О басне и баснях Крылова»). Вряд ли можно считать случайным столь настойчивое варьирование одного и того же образа мысли.

Природа воображения и его участие в человеческом познании и творческом процессе — вот что волнует Жуковского. Читая в 1806 году

* См.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916, с. 158—161.

** Oeuvres d'histoire naturelle et de philosophie de Charles Bonnet. T. 7 («Contemplations de la nature»). Paris, 1799, p. 186. Жуковский читал это сочинение примерно в 1803—1805 годах. Текст замечаний Жуковского во время чтения см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978, с. 331—346.

трактат французского моралиста и философа Вовенарга «Введение в знание о человеческом духе», он особенно тщательно изучает главу «Воображение, размышление, память» и оставляет на полях следующее замечание: «Воображение есть качество души, способность творить новые вещи и разрушать старые. De rendre ses pensées par des images * значит соединять свои понятия простые с другими фигурами. По сему предмет поэта принадлежит воображению. Здесь представлено воображение в своем действии» **. Выявляя творческое начало в воображении, читатель Вовенарга постоянно ощущает себя поэтом. Не случайно в его записи появляется слово «поэт», соединяющее понятия «изображение» и «воображение». Мысль о преобразующей, идеальной функции искусства станет основой романтического мышления поэта. «Зеркало» поэта — это мир его творческой индивидуальности, способность его фантазии открывать новое в природе и человеческих чувствах.

Проблема воображения в поэзии Жуковского обретала в это же время свое выражение, образное воплощение. Образ «златой, быстрой фантазии» возникает в подражании оде Шиллера «Die Ideale» (1806). Выбрав из нее небольшой фрагмент, Жуковский рассматривает свой опыт как часть большой темы. Весь отрывок — развитие одного настроения, бесконечного стремления поэта к идеалу, погоня за фантазией. Жуковский концентрирует в пределах отрывка определения, воссоздающие процесс одухотворения природы, одушевления «бездушной», обретения дара речи «безмолвной».

Соединив конец третьей и начало четвертой строфы шиллеровской оды, оборвав развитие мысли немецкого поэта, переводчик создал историю взаимоотношений поэта и природы. Три восклицания в пределах последних семи строк — гимн поэту-творцу, одушевителю природы:

... Так я, воспитанник свободы,
С любовью, с радостным волнением певца,
Дышал в объятиях природы
И мнил бездушную согреть, одушевить!
Она подвиглась, воспылала!
Безмолвная, могла со мною говорить,
И пламенным моим лобзаньям отвечала!

Предшествующее этим строкам сравнение поэта с Пигмалионом, одушевившим камень, наполняет эту историю сенсуалистскими идеями в духе Бонне и Кондильяка. Во всяком случае, весь сюжет оживления кондильяковской статуи, вызвавший бурную реакцию Жуковского во время чтения им «Трактата об ощущениях», получает здесь поэтический эквивалент.

Но важнее другое: для формирующейся романтической концепции искусства Жуковского этот процесс оживотворения природы имел

* Передавать свои мысли в образах *(франц.)*.

** Oeuvres complètes de Vauvenargues. T. 1. Paris, 1806, p. 3. См.: Библиотека В. А. Жуковского (Описание). Составитель В. В. Лобанов. Томск, 1981, № 2791.

первостепенное значение. Сами слова «животворить», «одушевить», «очаровать», «оживить» все активнее входят в поэтический словарь молодого Жуковского как эстетическое выражение принципа не подражания, а пересоздания природы в искусстве. Вот лишь некоторые примеры из стихотворений 1805—1806 годов: «души очарованье-Поэзия», «кто не оживлен твоим божественным влияньем?» («К поэзии»); «творящий Гений», «одушевить» («Отрывок»); «звуки оживив», «цевницей оживлять» («Вечер»); «певец ударил по струнам—одушевленны забряцали» («Песнь барда...»); «увядшую в тоске опять животворит», «о чувств очарованье», «черты одушевленны» («Послание Элоизы к Абеляру») и т. д. Те определения, которые дает Жуковский в своей поэзии фантазии, воображению: «благодатный Гений», «любимица моя Фантазия-богиня», «фантазия крылата», «пленительная игра воображенья», «на крылах воображенья»,—воссоздают эстетику поэта. В замечаниях во время чтения и в поэтической практике он определяет свое отношение к теории подражания природе, к проблеме воображения. Жуковский-поэт и Жуковский—теоретик искусства неразделимы в творческом процессе.

Интерес Жуковского к проблемам теории поэзии проявился рано. Уже в «Росписи...», составленной в 1805 году, раздел «Эстетика и критика» выглядит внушительно: по существу, здесь названы все важнейшие трактаты и сочинения представителей современной европейской эстетики. К этому же времени относится конспект «Лицея» Лагарпа и «Поэтики» Эшенбурга с замыслом «прибавлений» к ним. Дошедшие до нас планы этих «прибавлений» свидетельствуют о серьезных намерениях молодого поэта разобраться в кардинальных проблемах искусства: подражание природе, учеба у древних, теория и история отдельных родов и жанров*. Попытка сравнить идеи и материал этих знаменитых в то время трактатов с сочинениями Зульцера, Ролленя, Вольтера, Блера, со статьями из «Энциклопедии» дает основание говорить о поиске Жуковским оснований для собственной эстетической платформы.

Отражением работы по эстетическому самообразованию и самоопределению становится объемный «Конспект по истории литературы и критики» (1805—1810), сконцентрировавший почти пятилетние размышления Жуковского. Этот впервые публикуемый в данном издании памятник русской эстетики начала XIX века интересен не только для характеристики эстетической позиции Жуковского, но и для осмысления путей становления русской романтической эстетики вообще.

По своей структуре «Конспект...» представляет четыре внутренне самостоятельные части, разрабатывающие теорию и историю таких родов поэзии, как эпическая поэма, лирическая поэзия, сатира и драма.

По своему типу это сочинение—сжатый перевод основных положений западноевропейских эстетических трактатов, снабженный собственными обширными примечаниями.

Время его создания—эпоха бурных процессов в русской эстетике.

* Подробнее об этом см.: *Резанов В. И.* Указ. соч., с. 243—248, 269—300.

Активизация эстетической мысли, связанная с введением курсов эстетики в университетское преподавание, отчетливо обозначила направление поисков. С известным опозданием обобщался опыт предшествующего литературного развития. Поэтому, хотя и учитывая известное преувеличение, нельзя не признать справедливость положения о том, что в русской эстетике «для классицизма первая четверть XIX века была временем, когда он переживал свою зрелость»*. Труды Мерзлякова, Кошанского, Георгиевского были во многом ориентированы на достижения русского и европейского классицизма. Однако Жуковскому с его рано обозначившейся тягой к субъективному в искусстве, к психологической лирике, тесно было в рамках русской академической науки. Он ищет близкое ему в европейской эстетике, в частности в позднем французском классицизме и в так называемом философско-психологическом направлении немецкой эстетики.

Баттё, Лагарп, Мармонтель, Вольтер, Руссо, Зульцер, Эшенбург, Гарве, Блер, Тома — таков круг авторов, произведения которых Жуковский прочитал, перевел, законспектировал, снабдил своими примечаниями. Вряд ли правомерно ставить в упрек поэту то, что он в это время прошел мимо представителей романтической эстетики, йенских романтиков. Скорее, он сознательно штудировал их предшественников, чтобы выразить свое отношение к ним и понять смысл романтических веяний. Кроме того, систематический характер многих этих сочинений в период самообразования был ему ближе, чем романтические фрагменты. Время увлечения немецкой романтической эстетикой еще просто не пришло. Но дело даже не в том, что́ читал Жуковский, а в том, ка́к он читал, ибо примечания к Баттё, Лагарпу, Вольтеру выявляют прежде всего не следование им, а отталкивание и полемику.

По сути своей «Конспект...» Жуковского — работа творческая, так как уже самим фактом перевода автор вводит материал в систему собственного стиля. Достаточно, например, сравнить ряд понятий Жуковского и читаемых им авторов, чтобы увидеть, сколь он последователен в формировании своей эстетической терминологии. «Пленять вымыслами», «очаровывать душу», «чувства, которыми наполнена душа наша», «наполнить душу сладостнейшими чувствами», «напечатлеть образ на нашем воображении» — ничего подобного мы не найдем во многих конспектируемых сочинениях. Материал как бы проводится сквозь горнило собственной индивидуальности, отчего чужое становится своим.

Таким образом, отбирая, компонуя, систематизируя и пропуская через собственное восприятие весь этот материал, Жуковский создает свод собственных эстетических понятий, свой собственный категориальный аппарат. Как уже видно из приведенных примеров, ведущей в нем является категория эстетического восприятия («действие на душу»), понимаемая прежде всего как эмоциональное явление. Это главенству-

* *Каменский З. А.* Русская эстетика начала XIX века (до 40-х годов).— В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4, первый полутом, с. 22.

ющее положение эмоции определяет своеобразие всех остальных, как будто традиционных эстетических категорий: «подражание природе», «страсть», «прекрасное», «чудесное». Оставаясь близкими по форме выражения классицистической эстетике, они в сути своей обозначают уже иное искусство, принципиально антирационалистическое, ориентированное на чувства воспринимающего. Основные понятия классицистической эстетики наполняются новым содержанием, тесно связанным с открытиями в области психологической лирики. Особенно часто повторяемые в «Конспекте...» выражения: «действие на душу», «свобода творчества», «смешанный характер» — отражают сдвиги в эстетической терминологии.

Ярким свидетельством сознательного стремления Жуковского к выработке новых понятий становятся списки немецких наименований эстетических категорий в конце «Конспекта...» (л. 64 об.— 65). В рубриках «Поэзия», «Эстетика», «Риторика», «Живопись и ваяние» мы находим десятки терминов, восходящих в основном к трудам немецкой предромантической и романтической эстетики. Жуковский намечает прочитать сочинения о вкусе, возвышенном, патетическом, древних и новых, идеале и т. д. Он в особом разделе «Страсти и чувства» выделяет около пятидесяти различных эстетических состояний. Среди авторов, сочинения которых поэт предполагает прочитать, появляются имена Юма, Бутервека, Эбергарда, Шлегелей, Винкельмана, но особенно часто — Шиллера. Это внимание к эстетическим трудам Шиллера (в списках упомянуты все важнейшие его сочинения) было не случайно. Переводы Жуковского из Шиллера и чтение эстетических работ немецкого поэта — звенья единого процесса. Идет активное становление романтических представлений Жуковского.

Одним словом, «Конспект...» как сочинение, не предназначенное для публикации, раскрывает прежде всего эстетическую лабораторию молодого Жуковского. Здесь и осмысление пройденного пути и предчувствие будущих открытий.

«Конспект...», как уже говорилось, создавался на протяжении длительного времени. Первые баллады, серия оригинальных критических выступлений в «Вестнике Европы», цикл песен, отзвуков разгорающейся любви к Маше Протасовой,— все эти факты творческой биографии Жуковского сопровождали его появление. Вольно или невольно поэзия и эстетика взаимодействовали, обогащая друг друга.

Работая над переводом баллад Бюргера и Шиллера, поэт одновременно размышляет о типе их поэтических индивидуальностей. «Шиллер более философ; Бюргер просто повествователь, который, занимаясь предметом своим, не заботится ни о чем постороннем» *,— записывает

* Этот текст Жуковского обычно приводится по речи С. П. Шевырева «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии» (М., 1853, с. 68—69, примеч. 35). Нам удалось обнаружить автограф Жуковского (ЦГАЛИ, ф. 198, оп. 1, ед. хр. 12, л. 2), относящийся к декабрю 1807 года.

он. Эстетические размышления становятся комментарием к поэтической деятельности.

Пафосом «Конспекта...» не случайно стала проблема изображения «внутреннего человека». О чем бы ни думал Жуковский: о подражании в поэзии, о ее происхождении, о законах отдельных родов, о театре,— он все время возвращается к вопросу о возможностях искусства «наблюдать человека» и «действовать на душу, возвышая и располагая ее ко всему прекрасному».

Проблема воздействия искусства, его восприятия у Жуковского прочно базируется на его понимании поэзии как истории человеческих характеров и человеческих страстей. Обе эти категории, «страсть» и «характер», автор проводит через законы, установленные классицизмом для всех родов искусства, и последовательно подрывает их, разрушает каноны. Он решительно возражает против «всякого порабощения поэтического гения». Требование свободы творчества становится настойчивым в его замечаниях, особенно в разделе, излагающем теорию эпической поэзии Баттё. Сам пафос полемики Жуковского с наиболее ортодоксальным из представленных в «Конспекте...» классицистом знаменателен. Жуковского не устраивает догматизм мышления подобных ему «теористов». Не случайно образ «особенной своей дороги» в искусстве обретает программный характер, варьируясь на протяжении всего «Конспекта...».

Ратуя за свободу поэтического гения, Жуковский не выступает нигилистом в искусстве. Он утверждает свое понимание поэзии и ее назначения, считая, что «оселок всякого произведения есть его действие на душу; когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно». Цель же поэзии автор видит в том, чтобы «трогать, восхищать, очаровывать душу, наполнять ее благородными, возвышенными чувствами». Критерий нравственно-прекрасного в искусстве у Жуковского неразрывно связан с категорией страсти, эмоционального воздействия произведения. Характерно, что утверждение нравственной цели искусства у него везде определяется «поэтическим ее выражением». «Поэма не есть трактат философский», «история в стихах будет несносна и утомительна»—за всеми этими положениями скрывается мысль поэта об искусстве как «театре страстей». Причем этим определением он объединяет все роды и жанры поэзии. Категория страсти наполняется у Жуковского многообразием оттенков, но последовательно рассматривается в связи с эмоциональным воздействием на душу читателя и зрителя. Страсть проявляется в действии и раскрывается в характере—таково главное убеждение автора «Конспекта...».

Этим положением обусловлено его самое пристальное и глубокое внимание к проблеме характера. Можно с полной уверенностью сказать, что 1804—1810 годы у Жуковского проходят под знаком почти исступленного проникновения в загадку человеческого характера. Им в эти годы тщательно проштудированы «Характеры» Лабрюйера и Вовенарга, сочинения Дюкло и Вейса, Франклина, «Мимика» Энгеля и психологиче-

ские этюды Х. Гарве, осмыслена огромная философская литература по проблемам психологии чувств (Бонне, Юм, Руссо). Наконец, его собственные дневники 1804—1806 годов превращаются в лабораторию самопознания. Идея нравственного самоусовершенствования и самопознания становится краеугольным камнем его эстетики.

Читая «Мимику» Энгеля—этот катехизис театрального искусства и своеобразную энциклопедию актерской психологии,—Жуковский оставляет в тексте сочинения более ста двадцати подчеркиваний, шестьдесят отчеркиваний, семь нотабене, три надписи, записи на форзацах и обложках. Пафосом всех этих помет становится проблема зарождения и развития чувств, их классификация и взаимодействие. «Театральная энциклопедия» в его руках превращается в энциклопедию психологии личности. В читателе «Мимики» постоянно живет поэт, примеряющий к себе законы человеческих страстей, усваивающий опыт актерской психологии для решения загадки человеческого характера вообще. Именно поэтому он выделяет в труде немецкого критика теорию смешанных страстей, столь принципиальную для его метода психологического анализа. Эта теория конкретизировалась в поэтических исканиях Жуковского.

Так, в мире баллад Жуковского особое значение имеет атмосфера борения жизни и смерти, бунта и смирения. Герои баллад постоянно находятся в смятении чувств, вихре противоречивых настроений. Стихия бури, «мятели и вьюги» углубляет этот мятеж души, выраженный последовательно в целой системе определений: «на распутии вздыхала», «безмятежное незнанье», «в смутной думе», «как смутный океан», «гроза души, ума смутитель», «зыблемый сомненьем—меж истиной и заблужденьем», «бледен, трепетен, смятенный», «но для души смятенной был сладок бури вой», «в какой борьбе в нем страсти», «в ней сердце смутилось». Психологическая экзальтация как обостренное восприятие окружающего мира становилась главным настроением поэзии Жуковского и отражала его эстетические поиски.

Теория смешанного характера направляла Жуковского на путь осмысления сложности, противоречивости человеческих чувств. Его не устраивает изображение «спокойного совершенства», которое «не может так трогать, как страсти и слабости, смешанные с великостию в характере». В балладах Жуковского мир находится в предельном напряжении и какой-то гиперболичности страсти: «пышет конь, земля дрожит;//Брызжут искры от копыт», «с громом зыблются мосты», «стон и вопли в облаках;//Визг и скрежет под землею» («Людмила»); «как будто вихрь, как будто шумный град,//Как будто воды с гор несутся», «как будто бы удар землетрясенья» («Баллада о старушке...»); «и дрогнула земная ось» («Громобой»). Мотив неистового полета приобретает поистине космические масштабы. Смятение в душах героев и космическая «мятель и вьюга» взаимодополняют друг друга. Баллады Жуковского всей своей совокупностью приоткрывали масштаб романтических оппозиций, их философскую природу.

Эстетическая чуткость Жуковского, то качество, которое так ценили в нем друзья, проявляется уже в «Конспекте...». Для того чтобы в поэзии «выкапывать сокровеннейшие пружины сердца и двигать их» *, поэт должен был и в эстетике обосновать свои принципы психологического анализа. В этом смысле «Конспект...» — интереснейшее явление в развитии молодой романтической эстетики. На фундаменте классицистических теорий Жуковский осторожно, но последовательно утверждает новые принципы отношения к действительности. Показательно, что в последних частях «Конспекта...», особенно в восприятии «Письма к д'Аламберу» Ж.-Ж. Руссо, Жуковский выходит за пределы классицистических теорий, пытается более решительно через диалог с Руссо раскрыть природу эстетического воздействия искусства, его роль в жизни общества, механизм рождения страстей и их выражения в характере.

Интерес Жуковского к наследию Руссо знаменателен. Его почвой стала атмосфера Дружеского литературного общества, для которого было «характерно увлечение Руссо, не в том поверхностном истолковании, проявившемся в интересе к культу чувствительности... а при ясном понимании освободительного значения его идей» **. Но Жуковский и здесь шел своим путем.

Не принимая социального радикализма автора «Общественного договора», Жуковский глубоко разделяет нравственно-этический аспект руссоизма. Важнейший стимул общественной деятельности человека Руссо видел в свободе «естественного», нравственного чувства. «Общественный договор» рассматривает в основе «гражданской свободы» неистребимую в человеке «естественную свободу». Стремясь соотнести внутреннюю свободу и необходимость в деятельности человека, Руссо отводит этой проблеме центральное место в первой части трактата «О происхождении неравенства». Именно эта часть произведения «женевского гражданина» особенно внимательно прочитана Жуковским. Его заинтересовывает начало первой главы, где речь идет о некоторых сущностных чертах человека, выделяющих его из мира животных. Животное у Руссо — хитроумная машина, полностью управляемая природой; человек же наделен актом свободной воли. «...Животное не может уклониться от предписанного ему порядка,— пишет Руссо,— даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред» ***. Свобода выбора, предоставленная человеку, делает поступки его неожиданно сложными, часто иррациональными.

В осознании свободы выбора, по мнению Руссо, проявляется более всего духовная природа человека. Это полностью принимает Жуковский, «...ибо,— пишет он на полях трактата Руссо,— в способности выбирать

* Из письма П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 1 мая 1819 года.— Остафьевский архив. Т. 1. Спб., 1899, с. 227.

** *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958, с. 70.

*** *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. Т. 1, М., 1969, с. 54.

можно видеть лишь акты духовные»*. Ставя вопрос о соотношении материального и духовного, детерминированности и свободы в человеке, Жуковский вслед за Руссо полемизирует с механистическим материализмом XVIII века, поставившим человека в зависимость от природы, уподобившим его машине, полностью управляемой извне. Идея фатальной детерминированности личности для Жуковского неприемлема, главным образом потому, что она ведет к нравственному релятивизму Первооткрыватель русского романтизма, как показывают его письма, дневники, записи на книгах и прежде всего его поэзия, отвергает нравственный фатализм, считая вслед за Руссо первоочередной обязанностью любого человека активную направленность его жизнедеятельности.

Выявляя два подхода к проблеме свободы, К. Маркс и Ф. Энгельс подчеркивали: «Свобода определялась до сих пор философами двояким образом. С одной стороны, она определялась как власть, как господство над обстоятельствами и отношениями, в которых живет индивид: так она определялась всеми материалистами. С другой стороны, она рассматривалась как самоопределение, как избавление от действительного мира, как — мнимая только — свобода духа: так она определялась всеми идеалистами, особенно немецкими»**.

Отстаивание свободы воли как отличительной особенности духовной деятельности личности важно для Жуковского не только в плане нравственно-философского размышления, но и для решения проблем творчества. Со свободой действия связана романтическая непредугаданность, сложность и противоречивость поступков человека. Она ориентировала поэта на исследование индивидуальной психологии. Наконец, со свободой выбора и саморегуляцией связана и самая главная черта мировоззрения Жуковского — способность к самосовершенствованию личности.

Идя от Руссо в решении проблемы свободы и необходимости и не принимая демократического радикализма автора «Трактата о неравенстве», его острой общественной оппозиционности, Жуковский по-своему ставит вопрос о соотношении природного и духовного начал в человеке. Он не склонен, как Руссо, противопоставлять природное духовному (так же как природное — общественному). Напротив, духовное в понимании Жуковского чаще всего является естественным развитием природного, хотя определенная сфера духовного суверенна. В ней-то, по мнению поэта-романтика, заключается секрет высокого назначения человека, и особенно поэта, его счастья. Эти мысли Жуковского многое определили в его эстетике романтизма, поэтике двоемирия. Через ранние стихотворения Жуковского проходит взгляд на человека как на вместилище двух стихий — телесной и духовной. Последняя, преобразующая жизнь человека, бессмертна. Отсюда прославление поэзии, которая, с точки зрения

* Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau. T. I. Genève, 1782, p. 58. См.: Библиотека В. А. Жуковского (Описание), № 2745.

** *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 292.

романтика, представляет собой наиболее универсальный вид духовной деятельности.

Руссоизм Жуковского стал во многом основой его концепции личности. Жуковский-романтик органически усвоил мысль Руссо и европейского сентиментализма о природном равенстве человека, о его исконной доброте и стремлении к счастью. «Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращение к злу находятся в нас самих. ...Любовь к прекрасному столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе»,— замечает он в «Конспекте...» по поводу «Письма к д'Аламберу». Отталкиваясь от крайностей нравственного ригоризма Руссо, отрицавшего в полемическом задоре значение театра вообще, Жуковский в своем понимании пользы спектакля, театрального искусства идет от руссоистской идеи внесословной ценности человека, выступает против индивидуализма и абстрактного морализирования *.

Ориентация Жуковского на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве заметны не только в его отношении к наиболее демократическим жанрам — комедии, басне, где он ценит «расположение к добру», «заинтересованное внимание ко всем созданиям природы без изъятия» («О басне и баснях Крылова»). И в своем «излюбленном роде» — балладах он намечает столь важную для всей последующей русской литературы тему антииндивидуализма, преступления и наказания.

Экстремальные обстоятельства баллады заостряют нравственную ситуацию. Гибель духовно родственных душ влюбленных оттеняет муки великих грешников, превыше всего ставящих личное благополучие. Прекрасное «вместе» противопоставляется страшному эгоизму и одиночеству продавших душу дьяволу. Если в «Адельстане» Жуковский лишь намечает мотив вины героя: «Я ужасною ценою//За блаженство заплатил», то в «Варвике» и особенно в «Громобое» этот мотив обретает всепроникающий характер. Невинно пролитая кровь младенцев ведет к разрушению личности героев. Характерно, что Жуковский все отчетливее от баллады к балладе раскрывает муки совести грешников: «страшилищем ужасным совесть бродит//Везде за ним вослед» («Варвик»), «но жить, погибнувши душой — //Коль страшная отрада» («Громобой»). Он психологически точно передает отщепенство героев, их отторжение от жизни, природы. Во всем мироздании нет приюта преступникам. Грозным судией выступает в этих балладах природа — покровительница влюбленных. Ср.: «Один Варвик был чужд красам природы», «приюта в мире нет» («Варвик»), «И грешник горьки слезы льет://Всему он чужд в природе» («Громобой»).

Весь этот комплекс этических проблем становится нервом эстетики Жуковского и характеризует как его понимание поэзии вообще, так и

* Об этом подробнее см.: *Канунова Ф. З., Лебедева О. Б.* «Письмо Руссо к д'Аламберу» восприятии В. А. Жуковского.— «Рус. лит.», 1982, № 1, с. 158—168.

собственную психологическую лирику. В конкретном, неповторимо-индивидуальном настроении поэта выражаются чаще всего те чувства понимания, сострадания, дружеского расположения, которые универсальны, имеют общечеловеческий характер. Умение понять другого, проникнуться его настроением характерно для поэзии Жуковского в высшей мере. Это был, по существу, первый бурный прорыв к общечеловеческому, который определил бессмертие его переводов и подражаний. Отсюда та способность подсказывать чужому воображению, естественная потребность заражения, о которой писал еще А. Н. Веселовский*. Совершенно права Ю. Г. Нигматуллина, утверждая, что «поэт открывает в своей душе только те чувства, которые являлись общечеловеческими»**. Об этом же свойстве как главном принципе лиризма поэта интересно говорит И. М. Семенко***.

Процесс формирования новой лирики, романтической поэзии был у Жуковского глубоко сознательным. Споры в Дружеском литературном обществе, самообразование, занятия теорией поэзии, подготовка к изданию «Собрания русских стихотворений...», наконец, «Конспект по истории литературы и критики», вобравший размышления поэта о важнейших проблемах искусства и отразивший его эстетические принципы,— все это поистине арсенал и почва его поэзии. Вместе с тем это яркая страница в истории русской эстетики, важнейший этап на пути формирования романтизма Жуковского. В этом смысле статьи «Вестника Европы» (1808—1814) опирались на солидный эстетический фундамент и стали как бы публичным обнародованием принципов новой эстетики.

* * *

Исследователи единодушны в своем мнении о том, что период «Вестника Европы»—время утверждения романтической эстетики Жуковского. Жуковский—редактор журнала (1808—1809), а затем его активный сотрудник (1810—1814)—подчинил все материалы одной цели: раскрытию нового отношения морали, философии, эстетики, критики, прозы, поэзии к человеку и действительности. Программа самоусовершенствования, последовательно разработанная в переводных статьях из Гарве, Меркеля, Мендельсона, Лихтенберга, в очерках из жизни Руссо, Франклина, Лафатера, Канта, Юма, в переписке Миллера с Бонстеттеном, переводная и оригинальная проза, воспроизводящая необычные ситуации и сложные характеры, мир баллад и песен с их атмосферой таинственности, драматизма, тонкого психологизма, национально-патриотическая проблематика стихотворений периода Отечественной войны, критические статьи, театральные рецензии—все это своеобразное

* См.: *Веселовский А. Н.* Указ. соч., с. 501.

** *Нигматуллина Ю. Г.* Из истории формирования русского стиля романтического мышления в 10—30-е годы XIX в.—«Учен. зап. Казанского ун-та», т. 129, кн. 7. Казань, 1972, с. 66.

*** См.: *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975, с. 103—104.

массированное наступление на читателя и господствующие вкусы. По существу, в этой системе этико-философских, исторических и художественных идей оформлялась его романтическая эстетика и критика.

Пятнадцать критических выступлений Жуковского в этот период свидетельствуют о его целенаправленной эстетической работе. К этому необходимо добавить цикл посланий Жуковского 1812—1815 годов к собратьям по перу: К. Н. Батюшкову, В. Л. Пушкину, П. А. Вяземскому, А. Ф. Воейкову, где он продолжает свои размышления об искусстве, дает образцы виртуозной стихотворной критики. А если еще вспомнить эстетическую проблематику писем Жуковского к А. И. Тургеневу и прямое обращение к теме поэта и поэзии в таких стихотворениях 1810—1814 годов, как «Певец», «К Филону», «Певец во стане русских воинов», «Пиршество Александра, или Сила гармонии», «Мечты», «К моей богине», «Ивиковы журавли», то, перефразируя самого поэта, можно сказать, что для него в то время эстетика, критика и поэзия — одно.

Важнейшим вопросом, поставленным Жуковским уже в первых статьях на страницах «Вестника Европы», был вопрос о роли критики в русской литературе. В своей редакторской программе — «Письме из уезда к издателю», открывшем первый номер журнала за 1808 год, Жуковский говорит о месте критики в современном литературном процессе. Дело не в том, что он отрицает критику, как это кажется на первый взгляд. Отрицанию критики Стародумом, который является автором письма, противостоит взгляд издателя. Утверждая, что «критика самая тонкая ничто без образцов», и не видя в России «деятельного, повсеместного усилия умов, желающих производить или приобретать» «верного направления», издатель корректирует нигилистическую позицию Стародума. Жуковский не отрицает критику, он констатирует факт ее отсутствия в связи с отсутствием подлинных образцов литературы. Он, по существу, заявляет, что у нас нет критики, потому что нет литературы.

В этом положении начинающего редактора выражена очень важная мысль о необходимости формирования новой критики наряду с пропагандой новой литературы. Публикуя на страницах «Вестника Европы» в 1808—1809 годах свои первые баллады и песни, оригинальную и переводную прозу, статьи о нравственной пользе поэзии и писателе в обществе, о баснях Крылова, Жуковский «приготовлял публику ко всему хорошему».

Не случайно через год своей редакторской деятельности Жуковский возвращается к вопросу о критике. Сначала в объявлении о «Вестнике Европы» на 1809 год он заявляет о важности и необходимости критики и о постоянном критическом отделе в журнале, а затем в оригинальной статье «О критике» и переводной статье из Энгеля «Два разговора о критике» подробно излагает свою программу истинной критики.

Статья «О критике» — своеобразное продолжение «Письма к издателю», так как суждения о бесполезности критики и там и здесь

принадлежат Стародуму. Его оппонентом, носителем новых идей о критике выступает «наш общий приятель», от имени которого говорит сам редактор. В статье поставлен следующий круг вопросов: о предмете критики, о ее роли в обществе, об идеале критика, о злоупотреблении критики, о правилах критики, о тоне и языке.

Определяя критику как «суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное», Жуковский рассматривает критика как распространителя истинного вкуса, проводника в «лабиринте беспорядочных понятий и впечатлений». Сравнивая работу «разбирающего вкуса» и «творческого духа», он отмечает «медлительность рассудка», способность «угадывать тайны», входить в подробности у писателя, артиста и «вдохновение, быстроту», умение «объять все одним взглядом» у критика. Эта дифференциация творческих способностей позволила Жуковскому показать своеобразие критического склада ума. Дар критика он видит в «способности восхищаться красотою», «угадывать тот путь, по которому творческий гений дошел до своей цели».

Предвосхищая размышления Белинского о своеобразии критического дарования, Жуковский заявляет, что великие критики «так же редки, как и великие художники, которых творениям они научили нас удивляться». Важно и то, что эти слова принадлежат поэту, и то, что для Жуковского, как позднее для Вяземского, Пушкина, критика — это органическая часть искусства слова. «Критика-богиня» («К кн. Вяземскому») определяется наряду с поэзией и прозой как «третья дочь словесности» («Протокол двадцатого арзамасского заседания»).

Жуковский четко определяет правила истинной критики. Беспристрастие, которое «можно назвать честностию критики», служба «во имя единой пользы искусства», бескорыстие, забота прежде всего о пропаганде красот, ибо «всякая новая красота есть приобретение искусства, есть новый шаг его к совершенству», наконец, важность и простота языка, умеренное использование оружия насмешки — этот кодекс критика станет во многом ориентиром для последующей русской критики. Эти положения можно обнаружить в критической программе Белинского, в статье Чернышевского «Об искренности в критике», в размышлениях Добролюбова. В этом смысле «критическое чутье» Жуковского несомненно.

Рассуждения Жуковского о многообразных формах критики подкреплялись критической деятельностью на страницах журнала. Он создает статью историко-литературного характера «О сатире и сатирах Кантемира». Этот же метод критического исследования, совмещающий теорию вопроса и конкретный анализ, использует в статье «О басне и баснях Крылова». Форма монографического очерка о творчестве писателя пролагала дорогу к первым литературоведческим монографиям Вяземского об Озерове и Фонвизине, к «Очеркам русской литературы» Н. Полевого.

Не менее важны были театральные рецензии Жуковского. Особенно показателен в этом отношении цикл статей «Московские записки»,

посвященный гастролям французской актрисы Жорж Веймер. В них Жуковский проявил себя не только как блестящий театральный рецензент, но и как глубокий психолог, воссоздающий весь процесс реализации сложных характеров в актерской игре. Бо́льшую часть своих рецензий он посвящает анализу характера воплощаемых на сцене героинь. Этот анализ для него особенно важен: в нем воссоздание того, что дает драматургический материал актеру, того психологического содержания, которое заложено в характере. И лишь затем критик дает как бы стенограмму спектакля, фиксируя мельчайшие нюансы актерской игры, соотнося свое понимание характера и его воплощение. Именно такая методика анализа, совмещающая серьезное исследование драматургии и приемов ее воплощения на сцене, расширяла сами возможности театральной критики, придавала ей масштабность. Это новаторство театральных рецензий Жуковского уже почувствовали его современники. Так, А. И. Тургенев в письме к Н. И. Тургеневу от 20 декабря 1809 года отмечал: «Жуковский пишет прекрасно об игре Жорж, которая восхищает теперь Москву своим трагическим талантом. Никогда еще на русском такой умной и тонкой критики не бывало, как критика Жуковского» *.

Поразительно мастерство Жуковского в передаче всех нюансов актерской игры: на память не могут не прийти описания Белинским игры Мочалова или театральные разборы А. Григорьева. Жуковский следит за глазами актрисы, ее пластикой, голосом, но самое важное и главное для него — как все это вместе создает характер героини. Рецензент посещает несколько представлений одной и той же трагедии для более полного и объективного впечатления, для сравнения.

Поэт-психолог постоянно живет в критике: он не может быть просто зрителем, рецензентом. Ему важно нарисовать картину, воссоздать зримо ситуацию, обнажить психологические ходы. Не случайно у него постоянно больше, чем слова, «говорят глаза». «Глаза мутные, лишенные последнего блеска, но полные выражения тайной страсти», «глаза ея, прежде мрачные и совершенно потухшие... мало-помалу начали оживляться, и они уже блистали, но блистали тем ярким огнем, который выражает не радость, а сильный беспорядок душевный», «в эту минуту глаза ея, оживленные, блестящие, выражали все исступление любви» — все эти замечания об игре Жорж в Расиновой «Федре» передают развитие страсти через «игру глаз».

Для Жуковского существенно важным свойством этого развития является *постепенность*. Слово, выражающее это понятие, едва ли не самое частое в тексте театральных рецензий: «соблюдена необходимая постепенность, служащая, так сказать, нитию соединения одного с другим», «вот что значит наблюдать постепенность в переходе от одного движения к другому!», «в этом переходе к другому чувству, кажется, не соблюдена была надлежащая постепенность», «он [Расин] постепенно приводит нас к сильному чувству» и т. д. Нарушение постепенности —

* Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. Спб., 1911, с. 406.

«скачки в переходе от одного чувства в другое» рецензент считает существенным недостатком и писателя и актера. Поэта и критика интересует прежде всего процесс обнаружения страсти: ее оттенки, изменения, естественный ход, переходы из одного чувства в другое. Все эти понятия из словаря «Московских записок» обогащали словарь русской критики вообще, способствовали ее психологизации.

Проблема характера, впервые поставленная в критике Карамзина, получила у Жуковского новое содержание. Он рассматривает характер не только как психологическую данность, но и как психологическое развитие. Если для Карамзина главным психологическим свойством является чувствительность, понимаемая как постоянное свойство естественной натуры, то для Жуковского при анализе характера самым важным становится чувство как реакция на вечное обновление, движение в психике индивида. По точному замечанию Г. А. Лапкиной, «лирическое одушевление, индивидуализация страсти — вот что ценит в актере Жуковский. Напряженность эмоций и их конкретность» *. Своими театральными рецензиями поэт-романтик внес вклад в становление русской театральной критики.

Эти выступления Жуковского на страницах «Вестника Европы» стали своеобразными уроками психологической критики для русского читателя, подготовкой его к восприятию новой поэзии. В этих своих статьях он как бы обнажил механизм психологического анализа, выявляя природу воздействия психологической поэзии на зрителя и читателя.

Важное место в статьях «Вестника Европы» занимает проблема перевода. Жуковский так или иначе касается ее в таких своих статьях, как «О басне и баснях Крылова», в «Московских записках», в рецензиях на сочинения Грузинцева и Висковатова, посвящает полностью перевод статьи «О переводах вообще и стихотворных переводах в частности». Такое внимание к этому вопросу объясняется не только характером творческой индивидуальности поэта, его просветительской установкой на знакомство русской публики с достижениями европейской культуры, но и широким пониманием проблемы. Для Жуковского перевод — не простое переложение с одного языка на другой, не подражание и заимствование, а сотворчество.

Жуковский придает проблеме перевода методологический характер. Анализируя басенное творчество Крылова, драматургические переводы, игру Жорж, он последовательно говорит о необходимости при переводе быть не рабом выражений и отдельных слов, а соперником в передаче «языка страстей». К этому, считает он, необходимо подготовить себя изучением «законов страстей», «рассматриванием страстей естественных». Утверждая, что «переводчик необходимо должен быть сам творцом оригинальным», автор статей показывает специфику этого явления при переводе «оды, эпопеи и других возвышенных стихотворе-

* Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975, с. 64.

ний», басни, трагедии. Эта дифференциация переводческих принципов у него неразрывно связана со спецификой психологического анализа в каждом из этих родов и жанров поэзии. Поиск психологического эквивалента и соответствующих ему средств выражения — вот в чем Жуковский видит цель переводчика-соперника. Идея соперничества у поэта неразрывно связана с проблемой пересоздания оригинала. Как верно заметил Ю. Д. Левин, «Жуковский требует не перевода в современном значении этого слова, не воспроизведения подлинника, но воссоздания эстетического «идеала», которым вдохновлялся автор оригинала, «затекста»...» *. Именно эти принципы позволили ему «перевести на русский язык европейский романтизм» (Белинский), а не просто отдельных его представителей. Думается, что этим же определяется и появление на страницах «Вестника Европы» переводных произведений западноевропейской эстетики и критики.

Характерной особенностью Жуковского-критика периода «Вестника Европы» является стремление к постановке общих проблем теории искусства. В этом смысле его переводные статьи «О поэзии древних и новых», «О нравственной пользе поэзии», «О слоге простом и слоге украшенном», «О трагедии», «О переводе...» были не столько переводами статей Энгеля, Юма, Делиля, сколько переводом на русский язык созвучных поэту идей. Это был разговор с читателем о важных эстетических понятиях. Наполнение этих переводов излюбленной лексикой, введение в свою стилистическую систему, освобождение их от эмпирических наблюдений в целях заострения общеэстетического содержания делало их органичным звеном эстетической системы Жуковского и моментом становления русской критики.

Сам принцип теоретического углубления проблемы, философского подтекста проявляется и в поэзии данного периода, особенно в многочисленных посланиях 1812—1815 годов. Обнародуя эти беседы с друзьями на страницах журнала, Жуковский придает им более широкий эстетический смысл за счет литературных реминисценций. Так, в образной системе послания «К Батюшкову» (1812) можно обнаружить следы влияния Гете, вольную обработку шиллеровского стихотворения «Раздел земли». Сравнение поэта с Мемноном в послании «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814) наводит на мысль о знакомстве Жуковского с «Фрагментами» Новалиса **. Пространные рассуждения о бессмертии поэта, о его миссии пророка, воспламеняющего «к великому порыв, к прекрасному стремленье, ко благу страстный жар», изложение своих поэтических принципов — все это превращало стихотворные послания Жуковского в страстную проповедь нового отношения к искусству.

Говоря о статьях Жуковского периода «Вестника Европы», нельзя

* *Левин Ю. Д.* О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма.— В кн.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972, с. 227.

** Об этом см.: *Галюн И. П.* К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. Киев, 1916; *Сакулин П. Н.* Взгляд В. А. Жуковского на поэзию.— «Вестник воспитания», 1902, № 5, с. 61—97.

не отметить элементы романтического историзма в них. По справедливому замечанию исследователя, «именно элементы историзма, а не отдельные попутные высказывания, как бы интересны они ни были, наиболее существенны для нас в статьях Жуковского» *. По существу, впервые в русской критике у Жуковского делается попытка понять то или иное явление искусства в его историческом развитии. В статьях «О сатире и сатирах Кантемира», «О басне и баснях Крылова» он создает историю сатиры и басни, дает характеристики виднейших представителей этих жанров. Столь же последовательно проводит он исторический взгляд на перевод, слог, красноречие. В театральных рецензиях критик целенаправленно обрисовывает традицию изображения сложнейших характеров Электры, Эгиста, Клитемнестры у Эсхила, Софокла, Еврипида, Кребийона, Вольтера и Альфиери. Прием исторического сравнения определяет и такие программные статьи Жуковского, как «О нравственной пользе поэзии», «Писатель в обществе», «О поэзии древних и новых».

Этот прием был сознательной творческой установкой Жуковского и в его поэтической практике. Достаточно обратиться к планам и подготовительным материалам его поэмы «Владимир» ** или пометам во время чтения «Похвальных слов» Ломоносова в период создания послания «Императору Александру» **, чтобы понять, сколь важно было для него историческое чувство. В письмах А. И. Тургеневу 1810—1814 годов, в заметках 1816 года об истории настойчиво звучит мысль о необходимости изучения летописей, исторических источников. «Для литератора и поэта,— замечает он в письме к А. И. Тургеневу от 7 ноября 1810 года,— история необходимее всякой другой науки: она возвышает душу, расширяет понятие и предохраняет от излишней мечтательности, обращая ум на существенное» ****. А в заметках по истории, формулируя уже свои принципы обращения с историей, Жуковский говорит: «Быть национальным не значит писать так, как писали русские во времена Владимира; но быть русским своего времени, питомцем прежних времен». И далее: «...воспользоваться прошедшим для настоящего», «надобно угадать дух каждого времени и выразить его языком нынешнего» *****. Поэт не случайно подчеркивает важность «приобрести философический взгляд на происшествия в связи», «составить себе общий план всех происшествий в связи» ******. Историческое развитие понималось Жуковским как развитие преимущественно духовное, как «нравственное образование». На страницах «Вестника Европы» своей патриотической лирикой,

* *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974, с. 145.

** См.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 66.

*** Подробнее об этом см.: *Янушкевич А. С.* Ломоносов и Жуковский.— В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1, с. 61—66.

**** Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу, с. 75. Подробнее об исторических занятиях Жуковского см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1, с. 400—466.

***** ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 26 об.

****** Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу, с. 75.

размышлениями об исторических судьбах поэзии и отдельных ее представителей Жуковский формировал принципы романтического историзма. Рассмотрение каждого явления в его историко-культурной перспективе, стремление понять «дух времени» в искусстве определенного периода, поиск момента исторического развития и движения в поэзии, в ее отдельных жанрах — таковы уроки статей Жуковского периода «Вестника Европы», без осмысления которых невозможно понять пути развития русской романтической критики.

Принципы историзма получают у Жуковского новое развитие в конце 1820-х — начале 1830-х годов. Несмотря на внимание поэта к эстетическим теориям немецкого романтизма, ему оказались чужды его ретроспективные утопии. Идея органического развития Гердера, глубоко воспринятая русским романтиком, уточняется благодаря знакомству Жуковского с идеями французской романтической историографии. Он в конце 1820-х годов изучает «Историю французской революции» Минье и «Историю английской революции» Гизо, читает «Размышления об основных событиях французской революции» мадам де Сталь. В его библиотеке имеются сочинения Ансильона, Баранта, Бёрка, Дарю, Жомини, Монтескье, Сисмонди, десятки томов мемуаров о французской революции и ее предыстории, часто со следами внимательного чтения.

«Дрезденские штудии» вместе с братьями Тургеневыми сочинений Минье и Гизо *, личные контакты с последним способствовали становлению принципа развития, прогресса как основополагающего в истории. В письме к А. И. Тургеневу от 4 февраля 1828 года Жуковский замечает: «А что иное жизнь, как не беспрестанное развитие? Всё шелуха, кроме этого» **. Изучая лекции Гизо об истории цивилизации в Европе, Жуковский пометами и записями акцентировал идею нравственного прогресса общества, «глубокую традицию борьбы за справедливость» ***.

Исторический оптимизм поэта определял его отношение к человеку, природу его психологизма. Вера Жуковского в нравственный прогресс, его интерес к вопросам оригинальности литературы и ее самобытности, размышления об историческом пути России — все это позволяет говорить о романтическом историзме Жуковского как связующем звене между деятельностью Карамзина-историографа и творчеством Пушкина.

Статьи «Вестника Европы», несмотря на свою многопроблемность,— звенья одной цепи. Их основная идея — утверждение нового взгляда на значение искусства в жизни общества. Во всех этих статьях Жуковский развивает мысль о нравственной пользе поэзии, ее роли в воспитании чувств и обосновывает значение искусства глубоких страстей и сложных характеров.

Начиная с «Письма к издателю» (1808, № 1) и кончая статьей «О поэзии древних и новых» (1811, № 3), Жуковский в течение трех лет

* Подробнее об этом см.: *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). М.—Л., 1964, с. 431—433.

** Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу, с. 237.

*** *Реизов Б. Г.* Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956, с. 226.

формирует в «Вестнике Европы» именно новое отношение к искусству. Позднее, в 1827 году, П. А. Вяземский, уже с позиций нового этапа русской критики оценивая статьи Жуковского периода «Вестника Европы», так определил их характерные черты: «Наш автор ни о чем не говорит сухо и холодно; теплота сердца, ясная чистота прекрасной нравственности одушевляет его слог»; «его статьи исполнены здравых рассуждений», принадлежат «также у нас к малому числу критик основательных, поучительных и для писателей и для читателей», «к дельной критике», которая «не только толкует о словах, сколько о деле», они «открыли новую эпоху «Вестника Европы»*. В этих оценках чувствуется прежде всего признание основательности воззрений Жуковского-критика, новизны и дельности его мыслей, страстности в их изложении.

Но главное значение статей Жуковского прежде всего в том, что они пропагандировали новое понимание человека, подготавливали читателя к восприятию романтизма и были его проводниками в эстетике. В совокупности с дружескими посланиями 1812—1815 годов, с их атмосферой серьезных размышлений о поэзии и шутливых оценок, где образцы стихотворной критики стали лабораторией формирования стиля «школы гармонической точности» **, статьи Жуковского подготовили основу для арзамасской критики, для формирования таких представителей русской эстетики и критики, как Батюшков, Вяземский, Дашков, Уваров. Наконец, эти уроки критической деятельности не прошли бесследно для молодого Пушкина, шлифовавшего на арзамасских заседаниях свое полемическое остроумие и углублявшего теоретические воззрения на искусство.

* * *

Статьями в «Вестнике Европы», по существу, кончается активная критическая деятельность Жуковского. После 1811 года Жуковский-критик надолго уходит из русской журналистики. И дело, видимо, не в том, что ему нечего было сказать. Критико-эстетические функции он передоверил своей поэзии, которая стала поистине его живой эстетикой и критикой.

Если его стихотворные послания 1811—1814 годов были лабораторией формирования стиля гармонической точности, то лирика Жуковского 1815—1824 годов — своеобразные романтические манифесты поэта. Стремление Жуковского к циклизации стихотворений (подборка песен, цикл стихотворений, посвященных Лалле Рук, философско-эстетический цикл стихотворений о «таинственном посетителе», поэтические размышления о языке искусства и таинствах поэзии) отражает процесс обобщения, подведения определенных итогов. Не случайно многие стихотворе-

* *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. 1. Спб., 1878, с. 263—264.

** Об этом см.: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974, с. 34—36.

ния этого периода лишаются столь характерного для ранней поэзии Жуковского жанрового определения. «Славянка», «Таинственный посетитель», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Цвет завета», «Я Музу юную, бывало...», «Невыразимое», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Привидение» — прежде всего эстетические манифесты Жуковского, внутренне связанные глубоким интересом к проблемам романтического искусства. Такие важнейшие его аспекты, как природа вдохновения, романтическая тайна, невыразимость, мимолетность и вечность, красота и идеал, оживотворение природы, универсума, настроения романтического томления, с максимальной полнотой выразились в творчестве данного десятилетия.

Безусловна связь этих произведений с идейно-образной системой немецкого романтизма. Прямые обращения к наследию Шеллинга, Тика, Новалиса, введение образов Гете, Шиллера, Жан-Поля в систему романтических идей давно уже отмечены исследователями*. Подтверждает интерес Жуковского 1820-х годов к наследию немецких романтиков и круг чтения: обращение к «Серапионовым братьям» Гофмана, к «Чтениям о драматической поэзии» А. Шлегеля, сочинениям Фихте и т. д.**. Наконец, еще одним документальным свидетельством такого увлечения являются обнаруженные в архиве поэта «Выписки из произведений немецкой эстетики и критики», относящиеся к 1818 году.

Сам круг имен: Бутервек, Август Шлегель, Жан-Поль, Шиллер, Гердер, Клингер; проблематика: о сущности поэзии, о классическом и романтическом, о духе народной поэзии — свидетельствуют не столько об эстетической переориентации поэта (эти имена были знакомы ему и раньше), сколько о созвучности их идей взглядам Жуковского данного периода.

В центре «Выписок...», которые, по сути, представляют новый конспект Жуковского, проблема «искусство и время». Русский романтик, читая произведения крупнейших представителей немецкой эстетики, пытается понять направление новейшей поэзии, выявить четче ее соотношение с древней. У каждого из авторов он выделяет как итоговую мысль о духе новейшей поэзии: «Новейшая поэзия не имеет простоты, истинности и совершенства формы древней, но более глубокости для чувств и мыслей» (Бутервек); «Поэзия древних была поэзией обладания, наша — поэзия томления» (А. Шлегель); «Романтическое есть прекрасное без ограничения или прекрасная бесконечность» (Жан-Поль)***. Все эти положения получают обобщение в разделе «Zusatze», представляющем выписки из переведенной Жуковским статьи «О поэзии древних и новых». Автор «Выписок...» сравнивает «два мира», ищет точки соприкосновения древних и новых. Отталкиваясь от изысканий немецких

* См. указ. соч. П. Н. Сакулина, И. П. Галюна. Из новейших работ можно назвать указ. статью А. Гижицкого.

** Подробнее об этом см.: *Янушкевич А. С.* Немецкая эстетика в библиотеке В. А. Жуковского.— В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 2.

*** Выписки сделаны Жуковским на немецком языке. Приводим их в современном переводе.

критиков в области истории поэзии, он развивает их идеи о классическом и романтическом в искусстве.

Вторая проблема, привлекшая внимание Жуковского,— это проблема сущности поэтического искусства, его значения в жизни общества. Жуковский выписывает мысли Жан-Поля о великой силе поэзии, изложенные в последних главах «Приготовительной школы эстетики». Он обращается к его словам об особой миссии поэта, о поэзии, которая является «поддержкой и опорой в жизни общества», «рукой сильнейшей», которая «может петь о том, чего никто не отважится сказать в трудные времена».

Выписав этот гимн поэзии, автор конспекта развивает свое понимание искусства с помощью идей Шиллера, Гердера, Клингера. Он обращает взгляд на шиллеровское определение народного поэта, а затем в специальных параграфах раздела «Гердер» уточняет и дополняет его. В эпоху народности в русской литературе, буквально только что закончив свою работу над переложением «Слова о полку Игореве», поэт внимательно всматривается в гердеровские определения народной поэзии. «Какая это была бы сокровищница для поэта и оратора, для философа», «национальные песни, которые распевает и распевал народ,— вот откуда можно узнать его склад мышления, язык его чувств», «песни — архив народов, сокровищница их науки и религии, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре» — все эти последовательно перенесенные в конспект мысли Гердера создают целостное представление о важнейшей эстетической проблеме времени.

Можно говорить о внутреннем единстве всех выписок Жуковского, об определенной их логике. Если первые три раздела дают представление о духе новейшей поэзии, выявляют проблему соотношения древних и новых, прочерчивают основные линии истории поэзии, то следующие разделы раскрывают более глубокое представление немецкой критики о народной поэзии, о типе современного художника. Идея исторического развития искусства, органического развития общества оказывается сквозной в этих выписках. Проблема романтического искусства обретает свое историческое и эстетическое обоснование. Вслед за авторами прочитанных сочинений Жуковский отмечает тяготение новой поэзии к бесконечному, задушевность чувства, бестелесность фантазии, созерцательность мысли, замечает, что новая поэзия — поэзия стремления к идеалу. Одним словом, «Выписки из произведений немецкой эстетики и критики», как и весь круг чтения Жуковского 1820-х годов, формировали новое, более философское понимание искусства как своеобразной формы познания.

Жуковский в своей поэзии не просто стал проводником эстетических открытий европейского романтизма, в особенности немецкого. Он придал романтической поэзии формы философского выражения мысли. «Что наш язык земной пред дивною природой?» («Невыразимое»), «Скажи, кто ты, пленитель безымянный?» («К мимопролетевшему знакомому

гению»), «Кто ты, призрак, гость прекрасной?» («Таинственный посетитель»)—за этими поэтическими формулами скрывается пафос поэзии Жуковского 1820-х годов. Суть его—поиск общих начал искусства, выявление природы творчества. Система вопросов и ответов, романтических оппозиций делает этот поиск как бы частью человеческого познания вообще. Известные слова Жуковского: «И для меня в то время было // Жизнь и Поэзия одно»—прежде всего указание на неисчерпаемость поэтического познания, тесно связанного с тайнами бытия. Тема «поэзии и жизни» в романтических манифестах Жуковского разрабатывалась через систему новых форм поэтического мышления.

Жуковского интересует сама психология творчества, природа поэтического преображения мира. Мотив таинственного покрывала, занавеса, объединяющий все романтические манифесты 1818—1824 годов в своеобразный поэтический цикл, открывает природу двоемирия поэта. Это двоемирие имеет совершенно определенную эстетическую окраску. «Небо» и «земля», божественное и земное в философско-эстетической системе Жуковского—обозначение двойственной природы самой красоты, ее мимолетных состояний и вечной сущности. «И что вообще есть сущность красоты?»—вопрошает Жуковский в дневниковой записи от 11 апреля 1821 года. И сам себе отвечает: «Правда! то есть тесное сродство с тем, что составляет сущность души человеческой! не с тем, что мы бываем в ту или другую минуту нашей жизни, но с тем, что есть основание нашего бытия, что во всякую минуту жизни присутственно, что служит масштабом всех возможных модификаций нашего бытия! Grund Ich—das Göttliche in dem Menschen!» * Поиск «божественного» в человеке и искусстве определяет у Жуковского теорию таинства творчества, его непредугаданности и невыразимости. «Я бы каждое прекрасное чувство назвал Богом. Оно есть Его видимый, или слышимый, или чувствуемый образ»,**—записал поэт в «Дневнике», подразумевая при этом прежде всего неисчерпаемость и многозначность прекрасного, отмечая его возвышенную природу.

Поэт-романтик через трепетное воссоздание зримой красоты мира, «возможных модификаций нашего бытия» идет к обнаружению того, что «не видимо очам». Проблема невыразимого для него—в первую очередь проблема эстетическая, творческая. Не случайно «Невыразимое» на правах отрывка он выделяет из текста «Подробного отчета о луне», тем самым как бы подчеркивая несовместимость, несоизмеримость житейского, полушутливого толкования своего творчества и светской болтовни в послании императрице и эстетически программного размышления о природе искусства в «Невыразимом».

Для Жуковского муки творчества связаны не с воссозданием внешней красоты, мира природы, а с проникновением в глубины

* Основа *я*—божественное в человеке! *(нем.)*. Дневники В. А. Жуковского. Спб., 1903. с. 114.

** Там же, с. 55.

психологической жизни человека, с передачей на язык поэзии эмоциональных состояний. Их обозначение: «Сие столь смутное, волнующее нас,// Сей внемлемый одной душою// Обворожающего глас,// Сие к далекому стремленье...» и т. д. («Невыразимое»)—вводит поэзию Жуковского в систему эстетических понятий немецкого романтизма, таких, как романтическое томление (romantische Sehnsucht), мировая скорбь (Weltschmerz), бесконечное стремление (unendliches Streben), мечтательность (Schwärmerei) и т. д.

Вместе с тем открытие Жуковским сферы поэтического невыразимого «ознаменовало важную ступень в эволюции понимания поэзии и поэтического творчества, основанного на музыкальности, эмоциональности, суггестии—важнейших средствах лиризации поэзии в эпоху романтизма» *. Особая мелодика, музыкальность поэзии Жуковского, о которой говорят почти все исследователи, начиная с Полевого и Белинского, базируется на его эстетике звучащего слова, музыки смысла. Жанровым выражением этой эстетики стали романс и песня, столь характерные для поэзии Жуковского. В поэтическом словаре Жуковского 1815—1824 годов возникает целая система понятий, передающих эту эстетическую теорию. «Дарователь песнопений», «голос арфы»—символы музы, поэзии в стихотворении «Я Музу юную, бывало...». Пленительный, манящий голос, «песнь веселой старины», «песнь надежды» звучат в таких стихотворениях, как «Цвет завета», «Жизнь», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук». В стихотворении «Явление поэзии в виде Лалла Рук» этот мотив получает свое концентрированное выражение в следующих словах:

При ней все мысли наши—пенье!
И каждый звук ее речей,
Улыбка уст, лица движенье,
Дыханье, взгляд—всё песня в ней.

Музыкальность как отражение эмоциональной жизни индивида, как средство передачи чувственных впечатлений о мире расширяла возможности психологического анализа. В его сферу все активнее входят элементы интуиции, ассоциативного мышления. Наконец, музыкальное восприятие звуков природы и на его основе построение лирического образа определили концепцию «панмузыкальности»: музыка заключена в самой природе» **. Романтические манифесты Жуковского в этом смысле стали прологом к поэтическим размышлениям о природе творчества и вдохновения, о музыке образа Пушкина и Тютчева, Фета и Блока. Достаточно сравнить «Невыразимое» и «Silentium!» Тютчева, слова властителя о непознаваемости поэтического дарования из «Графа Гапсбургского» и первую импровизацию итальянца из «Египетских ночей» Пушкина, чтобы понять это.

* *Гижицкий А.* Указ. соч., с. 126.

** *Меречин И. Е.* Музыкальность в лирике В. А. Жуковского.— В кн.: Вопросы романтизма. Вып. 5. Казань, 1972 («Учен. зап. Казанского ун-та», т. 129, кн. 7), с. 45.

Говоря об этих произведениях Жуковского, Вяземский замечал: «...у Жуковского всё душа и всё для души» *, неодобрительно оценивая эту односторонность друга. Не вдаваясь в эти споры о поэзии Жуковского 1820-х годов, отметим органическую связь психологической направленности романтизма Жуковского с философскими формами его выражения. Проблема человека, «святейшего из созданий природы», в эстетике Жуковского определяется муками его изображения в искусстве. Размышления Жуковского о языке поэзии, о выразимом и невыразимом неотделимы от общей концепции жизни, смерти, любви, природы, вдохновения. Сам процесс мышления, эстетическая проблематика органично входят в ткань поэтических раздумий Жуковского, что рождает особую поэтическую философию. Уже сам Жуковский говорил о «la philosophie de Lalla Rookk» (письмо А. И. Тургеневу от 8—21 февраля 1821 года). Исследователи поэзии говорят о своеобразной «звездной философии» (Ц. Вольпе), философии невыразимого, философии вдохновения в его романтических манифестах. Система символических образов, таких, как «цвет завета», «таинственный посетитель», «таинственное покрывало», «мимопролетевший знакомый гений», придает поэзии Жуковского особую масштабность и философскую универсальность.

Вместе с тем важнейшим уроком романтической поэзии Жуковского, его эстетических манифестов было стремление как бы «заземлить» универсальные понятия и символические образы, придать им психологическую зримость, очеловечить их. Это стремление имело программный характер. В одном из писем к А. П. Елагиной в связи с программой воспитания ее сына — Ивана Киреевского Жуковский замечает: «Для нас еще небесная и несколько облачная философия немцев далека. Надобно думать о той пище, которую русский желудок переварить может» **. Отсюда такое характерное свойство лирики Жуковского 1820-х годов, как ее связь с натурфилософией. Образ очеловеченной статуи, героини «Трактата об ощущениях» Э. Кондильяка, не случайно привлекает внимание поэта именно в это время. Жуковский многочисленными записями на полях этого сочинения передает свое отношение к самому процессу возникновения человеческих чувств, их взаимодействию ***. В набросках статьи, относящейся к середине 1820-х годов, Жуковский специально говорит о природе душевной деятельности человека, об «общих понятиях психологии», об «органах чувств» и их связях с внешним миром ****.

Жуковский-поэт любит зримый мир окружающей природы. В своих многочисленных рисунках, в письмах о путешествии по Саксонской Швейцарии он воссоздает этот мир. Природа в ее «ярких чертах», которые «легко... ловит мысль крылата» («Невыразимое»), живет и в

* Остафьевский архив. Т. 2. Спб., 1899, с. 170—171.

** Цит. по: *Бычков И. А.* Неизданные письма Жуковского к А. П. Елагиной и А. П. Зонтаг.— В кн.: В. А. Жуковский. Спб., 1912, с. 105.

*** Подробнее см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1, с. 346—372.

**** См.: *Бычков И. А.* Бумаги В. А. Жуковского.— Отчет имп. Публ. б-ки за 1884 г. Спб., 1887, с. 149.

поэтических творениях Жуковского 1820-х годов. Как тонко замечено, «услышанный поэтом *шум от паденья листка* («Славянка»)—начало новой эры в лирике»* . Для самого поэта чудо природы в произведениях искусства определяется личностью творца. Так, читая сочинение Гете «О живописи», он настойчиво говорит, что «цель всякого искусства: творение»**. Суть творения он видит в умении понять внутренний смысл природы, натуры, в открытии ее тайны. Это умение, по Жуковскому, определяется способностью художника очеловечить природу, за «величественным зрелищем природы» увидеть «еще более величественное зрелище души человеческой».

Описывая картины Саксонской Швейцарии в письмах 1821 года, Жуковский ни на минуту не перестает быть поэтом. Те же муки слова: «Как жаль, что надобно употреблять слова, буквы, перо и чернила, чтобы описывать прекрасное! ...Тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы—в ее невыразимости» («Путешествие по Саксонской Швейцарии»). То же внимание к романтической таинственности мира, настроение романтического томления, стремление в величии природы увидеть мощь человеческой души (см. описание часовни Вильгельма Телля в «Отрывке из письма о Швейцарии»). И вместе с тем удивительная конкретность в передаче картин природы. Поэт замечает и «вялые листья», и «карточные домики», и «лодки, плывущие на парусах по реке, светлыми тихо-ползущими мошками», и т. д. Обозревая швейцарские виды с различных точек, Жуковский дает картины в различном масштабе, в разной звуковой и цветовой окраске. Далеко не случаен его обостренный интерес в эти годы к сочинениям европейских естествоиспытателей и путешественников. Точность и конкретность описаний нередко обнаруживают эту школу естествознания.

В своем познании окружающего мира Жуковский исходит из теории невыразимости загадок и тайн бытия. Но Жуковский-поэт передает в зримых образах, через цвет и звуки, в музыке стиха всю неповторимость и очарование жизни.

В этой связи, думается, нуждается в уточнении распространенное мнение о мистических мотивах в поэзии Жуковского 1820-х годов. Нет никаких оснований говорить о философском солипсизме Жуковского этого периода, о его мистико-религиозной ограниченности. Символические образы романтических манифестов Жуковского неразрывно связаны с природой его психологизма и отражают, говоря словами Белинского, «трепетное ощущение таинства жизни»***. Идет процесс расширения эстетических возможностей самой романтической поэзии, обозначается ее философско-психологический потенциал. По точному замечанию И. М. Семенко, «мысль, ставшая переживанием»****—вот суть открытия Жуковского в поэзии и эстетике.

* *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского, с. 105.

** Дневники В. А. Жуковского, с. 230.

*** *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 11, с. 349.

**** *Семенко И. М.* Указ. соч., с. 123.

Проблема романтического содержания искусства, таинственного мира творчества получает свое программное выражение в статье Жуковского «Рафаэлева «Мадонна», явившейся своеобразным эстетическим постскриптумом к поэтическим манифестам 1815—1824 годов. Она появилась в 1824 году на страницах «Полярной звезды» и была воспринята как манифест романтического искусства. Эта статья получила самую высокую оценку современников (Вяземский, Н. Полевой), а Белинский и в конце 1840-х годов, несмотря на критическое восприятие ее пафоса, признавался, что «до того времени он читал и перечитывал ее со всем страстным увлечением, со всею верою молодости и знал ее почти наизусть» *. Главный пафос этой статьи — утверждение романтической идеи преображения мира и человека через встречу с красотой, высоким искусством — оказался близким и созвучным одновременно и декабристам, и Вяземскому, и Н. Полевому. «Каждый раз, когда читаете это описание Жуковского,— писал Н. Полевой,— одна мысль: и на земле небо доступно человеку. Дух любви и мира светит и здесь над головою человека» **.

Автору «Рафаэлевой «Мадонны» удалось показать силу искусства в раскрытии высоких человеческих идеалов и порывов, красоты души. Не случайно слово «душа» более десяти раз повторяется в статье и становится ее лейтмотивом. «Он [Рафаэль] писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит» — эти слова концентрируют мысль автора о романтическом искусстве как искусстве бесконечного стремления к идеалу. Вместе с опубликованным в той же «Полярной звезде» переводом Жуковского из «Орлеанской девы» Шиллера («Прощание Иоанны с своею родиною») статья утверждала высоту человеческих идеалов и раскрывала возможности романтизма в этом направлении.

Статья «Рафаэлева «Мадонна» сконцентрировала эстетические поиски Жуковского. Не случайно она пронизана многочисленными автореминисценциями. Вообще тенденция Жуковского к включению в свои статьи цитат из программных стихотворений и написание комментариев к поэтическим произведениям — свидетельство неразрывной связи его эстетики и поэзии. Примером такой связи являются статья «Рафаэлева «Мадонна», стихотворение «Лалла Рук» и комментарий к нему в письмах к А. И. Тургеневу от февраля 1821 года ***. Важность этого комментария тем очевиднее, что позднее Жуковский его целиком включил в одну из программных статей 1840-х годов — «О поэте и современном его значении (Письмо к Н. В. Гоголю)».

В центре этого комментария — романтическая трактовка прекрасного. Цитируя в статье «Рафаэлева «Мадонна» стихи о «гении чистой

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 308.

** *Полевой Н. А.* Баллады и повести В. А. Жуковского.— «Моск. телеграф», 1832, ч. 47, № 20, с. 545.

*** См.: *Гофман М. Л.* Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926, с. 153—159.

красоты» из «Лалла Рук», Жуковский развивает мысль о чуде рождения великого искусства. Образ покрывала, занавеса, скрывающего тайну бытия, получает эстетическое наполнение. Тема красоты как откровения, являющегося художнику в минуты высшего духовного подъема, развивается в комментарии. Легенда о «видении Рафаэля», восходящая к Ваккенродеру, у Жуковского развивается рассуждениями о природе прекрасного вообще, об изображении прекрасного в искусстве.

Отталкиваясь от определения Руссо «прекрасно только то, чего нет», Жуковский говорит о том, что прекрасное существует в восприятии, что красота — это высшее счастье, которое редко приходит к художнику. Опираясь на свой жизненный опыт, поэт говорит о грусти, которая соединена с ощущением прекрасного, его неуловимости и его потери. Сам образ «прощальной звезды», «звездного неба», на котором «наша душа в минуты вдохновения открывает новые звезды», позволяет выразить идею вторжения гения в загадки и тайны бытия, мысль о бесконечности поэтического познания красоты мира.

Таким образом, «Выписки из немецкой эстетики и критики», статья «Рафаэлева «Мадонна», проект издания альманаха немецкой романтической поэзии и прозы (письмо к Д. В. Дашкову от 1817 года)*, переводы немецких и английских романтиков, философия лирического цикла о Лалла Рук, романтические стихотворные манифесты — весь этот комплекс материалов и идей запечатлел целенаправленность и сознательность эстетического развития русского романтика.

Этот путь Жуковского к оформлению идей романтической эстетики имел важное историко-литературное значение. Он не только четче обозначил пафос критической деятельности Вяземского и Н. Полевого, всей русской романтической критики, но и стал прологом к становлению такого своеобразного явления русского романтизма, как философская эстетика**. Принципы философии искусства, заложенные в переводных статьях «Вестника Европы», а также в романтических манифестах Жуковского — «Рафаэлевой «Мадонне» и стихотворениях 1815—1824 годов,— определили направление поисков любомудров и Н. В. Станкевича. Через Жуковского, эстетика и поэта, немецкая романтическая культура входила в сознание поколения русских романтиков 1820—1830-х годов. Очевиден его вклад в историю русского шеллингианства***. При всей сложности отношения к немецкой философии Жуковский в своей поэзии, письмах, статьях демонстрировал приемы ее эстетического и поэтического освоения. Сам тот факт, что учеником Жуковского был И. В. Киреевский, говорит о многом. Жуковский не только помогал в его воспитании, был его заступником в истории с «Европейцем», но, по существу, один из немногих понял суть его поисков в области философской эстетики. В письме к А. П. Елагиной от 15 апреля 1828 года он

* «Рус. архив», 1868, № 4—5, с. 838—843.

** Об этом см.: *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика. М., 1969.

*** См.: *Сахаров В. И.* О бытовании шеллингианских идей в русской литературе.— В кн.. Контекст-1977. М., 1978.

следующим образом оценил его статью «Нечто о характере поэзии Пушкина»: «Я читал в «Московском вестнике» статью Ванюши о Пушкине и порадовался всем сердцем. Благословляю его обеими руками писать — умная, сочная, философическая проза. Пускай теперь работает головою и хорошенько ее омеблирует — отвечаю, что у него будет прекрасный язык для мыслей» *.

От «Рафаэлевой «Мадонны» тянутся нити к гоголевским статьям о живописи, в частности о картине Брюллова «Последний день Помпеи», к размышлениям Ф. М. Достоевского о европейской живописи, к эстетике русских символистов. Вообще проблема национальных истоков русского символизма органично связана не только с поэзией Жуковского, но и с его эстетикой невыразимого, романтического универсума, поэтического преображения мира. Свидетельство тому — история отношения Блока к Жуковскому. От прямых реминисценций из Жуковского в ранней поэзии до типологического сближения в «Стихах о Прекрасной Даме», до пристального интереса к литературе о Жуковском, к его «Дневникам», до опытов написания рецензий на исследования А. Н. Веселовского и Н. К. Козмина о первом русском романтике **.

Значение стихотворных манифестов Жуковского 1820-х годов и в том, что они во многом определили такое свойство русской поэзии, как ее тяготение к философско-эстетической проблематике. Не случайно многие эстетические формулы Жуковского из этих манифестов приобрели функцию реминисценций в поэзии любомудров, Пушкина, Баратынского, Тютчева, символистов ***. Следы влияния Жуковского можно обнаружить в русской романтической повести о художниках (Н. Полевой, В. Одоевский), в статьях и повестях Гоголя. И это ярчайшее доказательство жизненности эстетических идей Жуковского-романтика.

* * *

Тридцатые годы стали периодом внутренней перестройки в поэзии Жуковского. После почти шестилетнего молчания (1825—1830) он выходит на поэтическую арену в новом качестве. На смену «русскому балладнику» и лирику приходит эпик, пробующий себя не только в новых жанрах, но и в новом роде «повествовательной поэзии». Начиная с творческого соревнования с Пушкиным в Царском Селе до перевода гомеровской «Одиссеи» Жуковский идет по этому необычному для себя и во многом для русской поэзии пути сближения поэзии и прозы. Его размышления об этом пути отразились прежде всего в письмах 1830—1840-х годов. Письма к Плетневу, Шевыреву, Уварову, И. Киреевскому, Вяземскому, Гоголю становятся своеобразными комментариями к эпиче-

* «Лит. наследство», т. 58. М., 1952, с. 108.

** Об этом см.: *Топоров В. Н.* Блок и Жуковский: К проблеме «реминисценций».— Творчество Блока и русская культура XX века. Тезисы. Тарту, 1975, с. 83—89; *Мушина И.* Блок и Жуковский.— «Звезда», 1980, № 10, с. 216—222.

*** Интересные примеры таких реминисценций см. в кн.: *Семенко И. М.* Указ. соч., с. 143—147, 150—152, 154—157.

ским опытам. Поэт пишет необычно пространные письма, где раскрывает свои взгляды на стихотворный эпос, на прозу, дает оценки новым произведениям русской литературы. Мысль о поэзии безрифменной и повествовательной у него неразрывно связана с идеей ясности и простоты в искусстве.

Жуковский чутко реагирует на все новые явления в русской прозе. Он с интересом читает исторические романы М. Н. Загоскина, видя в них новое явление русской литературы, сравнивая их с романами Вальтера Скотта*, и даже сам задумывает исторический роман из времен Бирона**. Он с пониманием относится к гоголевским поискам, интересно реагирует на повесть Соллогуба «Тарантас»***.

Вместе с тем Жуковский более пристально всматривается в свой путь, более трезво оценивает свое творчество. Называя себя «поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских»****, он суть «истинного романтизма» видит в другом. Для него главное в нем — рождение нового отношения к человеку, личностных форм выражения. Выступая, как и многие его современники, против новейшего романтизма, неистовой словесности, Жуковский убедительно просит А. С. Стурдзу, автора «Письма опытного романтика к новичку, выступающему на поприще модной словесности», отделить «ясное понятие о литературе и о истинном романтизме (который не иное что, как историческое понятие) от понятия о злоупотреблении литературы». В этой просьбе скрыто точное наблюдение о романтизме как историческом явлении, понимание своей исторической миссии. В письме к Стурдзе от 29 мая 1835 года Жуковский, как и прежде, ратует за утверждение высокой миссии литературной деятельности в жизни общества, более определенно говоря об ее общественной роли: «Общество без литературы так же существовать не может, как человек без языка: народ без литературы то же, что глухонемой, который или еще не выразил, или не может выразить того, что в душе его творится»*****.

Осмысление роли поэзии в жизни общества обостряется в творчестве Жуковского в связи с трагической гибелью Пушкина. Своеобразным эстетическим итогом 1830-х годов становятся его письмо к Бенкендорфу и «драматический отрывок» «Камоэнс». Именно в них он развил свое понимание поэзии. С особой силой он поэтически выразил это в исповеди молодого поэта Васко Кеведо:

Не счастия, не славы здесь
Ищу я — быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца

* См. письма Жуковского к М. Н. Загоскину от 12 января 1830 года.— Раут. Ист. и лит. сборник. Кн. 3. М., 1854, с. 301—304; от 14 июня 1831 года.— «Рус. архив», 1868, № 6, с. 973—974.

** Об этом см. письмо Вяземского к Жуковскому от 25 ноября 1842 года.— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980, с. 41.

*** «Рус. архив». 1896, кн. 1, с. 461—462.

**** *Жуковский В. А.* Собр. соч., т. 4. М., 1960, с. 664.

***** «Рус. старина», 1902, № 5, с. 388.

На высоту,— зарей, победу дня
Предвозвещающей, великих дум
Воспламенителем, глаголом правды,
Лекарством душ, безверием крушимых,
И сторожем нетленной той завесы,
Которою пред нами горний мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать и святость жизни
Являть во всей ее красе небесной —
Вот долг поэта, вот мое призванье!

В этой поэтической декларации отразились основные черты романтической концепции Жуковского, признание высокой общественной миссии искусства. Определяя поэзию как «религии небесной сестру земную», заявляя, что «поэзия есть Бог в святых мечтах земли», Жуковский акцентирует прежде всего особую силу искусства в очищении людских душ и поддержании «веры в лучшее». Идея религиозной миссии искусства, все более настойчиво звучащая в его творчестве, не заслоняет пафоса просветительской веры в искусство высоких чувств и дум.

Активное утверждение своих принципов ознаменовалось в 1840-е годы серией писем-статей Жуковского об искусстве. Адресованные в основном Гоголю и появившиеся на страницах «Москвитянина», они стали поистине «исповеданием веры» позднего Жуковского. Главным мотивом их является утверждение поэтом великой силы творчества, власти слова. В таких своих статьях, как «О меланхолии в жизни и в поэзии», «Две сцены из «Фауста», и особенно в письме к Гоголю под названием «О поэте и современном его значении» он рассматривает человеческие слова как «атомы всеобъемлющего Божия слова» и вновь возвращается к вопросу о связи личности поэта и его поэзии, дела и слова поэта.

Характерно, что письма, адресованные Гоголю, были во многом рассчитаны на общественное восприятие. Так, в письме-статье «О поэте и современном его значении» вслед за Гоголем предлагая свое понимание пушкинского выражения «слова поэта суть уже дела его», Жуковский буквально насыщает это размышление своими заветными мыслями. Автореминисценции занимают достаточно большое место в статье. Здесь и полный текст комментария к стихотворению «Лалла Рук» (1821), и большой отрывок из «Камоэнса» (1839). Мысли почти трех десятилетий творческого развития поэта совмещаются в этом письме-исповеди.

Делая душу поэта средоточием всех человеческих способностей — «душа мыслит, избирает, творит, верует»,— Жуковский раскрывает процесс творчества как процесс познания красоты бытия. Проникая в механизм этого процесса, Жуковский не отрекается от идеалов и понятий своей молодости. В его заявлениях о том, что в поэзии «все мелкие, разрозненные части видимого мира сливаются в одно гармоническое целое», что «красота художественного произведения состоит в

истине выражения, то есть в ясности идеи и ее гармоническом согласии с материальным художественным ее образом», в его утверждении свободы творчества, невозможности «ограничиться одними гимнами Богу», нельзя не почувствовать сенсуалистскую закваску и просветительские идеалы поэта. В его резкой критике безыдеальности искусства, «эгоистического сибаритства», «оргии самолюбия», «упоения самонаслаждения» нет и намека на проповедь «чистого искусства».

За всем этим настойчиво и постоянно звучит мысль о боге, творце, в осуществлении идеи которого Жуковский видел высшую цель творчества. Однако религиозная миссия искусства для него не самоцельна. Пафосом этой и других статей 1840-х годов становится утверждение высокого идеала поэта в «век раздробления», когда «поэзия служит мелкому эгоизму». Идея синтетического искусства, гармонии целого противостоит у поэта теории натурализма, копирования действительности. В этом смысле статьи Жуковского стоят в одном ряду с «Египетскими ночами» Пушкина, «Портретом» Гоголя, «Русскими ночами» Одоевского, «Сумерками» Баратынского.

Высокое или мелкое, прекрасное или безобразное, многозначащее или легкое, забавное или мрачное — все оно, прошед через твою душу, приобретает ее характер, не изменив в то же время и собственного» — эти слова получают конкретизацию в судьбе великих современников поэта: Вальтера Скотта, Байрона, Карамзина, Пушкина, Гейне. Дух поэта, его направление, его личность и идеалы — все эти понятия обретают в общем контексте статей вполне земное толкование. Значение этих статей связано прежде всего с борьбой Жуковского за искусство нравственное, поэзию высоких идеалов. Именно это и позволило ему, несмотря на религиозный пиетизм, выступить в защиту свободного выбора предметов для поэзии, ценить «разнообразный мир» в поэзии: «от самого низкого и безобразного до самого возвышенного и божественного» («О поэте и современном его значении»). Единственное условие при этом — высокий идеал художника.

Разумеется, идея божественного откровения, религиозный пиетизм ограничивали представления художника, нередко приводили его к ошибочным оценкам, но святая вера в искусство, сближающая людей, оживотворяла его поздние статьи. Его перевод «Одиссеи» и вера в «его спасительную силу», замысел книги повестей для юношества, создание «Мыслей и замечаний», где переплелись протест против деспотии и примирительные идеи,— за всем этим стоит романтик Жуковский во всем противоречии своих поисков.

Статьи 1840-х годов подвели итог деятельности Жуковского-критика. Многое в них напоминало о прежнем поэте-романтике, другое же запечатлело новые черты его мышления. Но неизменным оставалось одно: утверждение гуманизма, антииндивидуализма, пафос психологического исследования человека в искусстве. Этими сторонами своего творчества он остался близок всей последующей русской поэзии. Именно это и позволило Белинскому сказать, что «творения Жуковского

это целый период нашей литературы, целый период нравственного развития нашего общества» *.

Жуковский внес в русскую критику новые формы. Тип статьи, сочетающей теорию искусства и конкретный анализ, исповедальные статьи-манифесты, проблемные театральные рецензии и театральные стенограммы, историко-литературные работы — все это обогащало молодую русскую критику и подготавливало такие ее открытия, как статьи Вяземского и Полевого, критические выступления Гоголя, направление философской эстетики, театральные рецензии молодого Белинского и А. Григорьева. Сам стиль Жуковского-критика, романтически-приподнятый и в то же время характеризующийся точностью определений, тяготеющий к философской обобщенности и психологической конкретности школы гармонической точности, словарь его статей, принципы историзма, органичное сочетание его поисков в области эстетики и критики с живой эстетикой его поэзии не прошли бесследно. Ему удалось поставить критические статьи в один ряд с «образцами современной русской прозы» (Н. Полевой). Тем самым вслед за Карамзиным Жуковский расширил сами возможности критики, уравнивая ее в правах с изящной словесностью. Самое же главное — в своих статьях он выступил как теоретик русского романтизма. Поэтому проблемы русской литературы, пропаганда ее достижений занимают существенное место в его критической деятельности.

* * *

Трудно найти в истории русской литературы первой половины XIX века имя писателя, обойденного вниманием Жуковского. В частном ли письме, в статье, в конспекте, в стихотворном послании он не забывал поддержать молодого поэта или по достоинству оценить уже известного. Да и поэзия его предшественников (Ломоносова, Кантемира, Хераскова, Сумарокова, Фонвизина и других) получила свое осмысление. На основе всех этих оценок можно было бы создать критическую летопись русской литературы того времени.

Жуковский очень рано выступил как организатор литературных сил, пропагандист и историк русской литературы. Уже в 1808—1810 годах он замыслил издать «Собрание лучших российских стихотворений»; в эти же годы появляются его статьи о Кантемире и Крылове, оценки деятельности Востокова и Озерова. В 1813—1814 годах он предпринимает издание «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году», где устраивает своеобразный смотр патриотической поэзии России; в 1815—1818 годах становится бессменным секретарем и душой «Арзамаса», объединившего все молодые литературные силы. Начиная с 1815 года он наставник, учитель, друг Пушкина, приветствующий каждый его поэтический шаг. К 1827 году относится его «Конспект по

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7, с. 241.

истории русской литературы» — интереснейший опыт историко-литературной концепции. Таковы лишь некоторые существенные моменты этой стороны критической деятельности Жуковского. Здесь он выступает уже как историк литературы.

Отличительная особенность его — щедрость и почти безукоризненное художественное чутье. Жуковский был по-человечески добр, но, всматриваясь в его оценки, нельзя не признать его проницательности. Почти все они выдержали испытание временем.

Особенно это качество Жуковского проявилось в его отношении к поэзии Пушкина. С первого знакомства в сентябре 1815 года с «молодым чудотворцем» до конца своей жизни Жуковский ставит Пушкина на первое место в русской литературе. В шестнадцатилетнем лицеисте он видит уже «надежду нашей словесности», «талант необыкновенный» (письмо к П. А. Вяземскому от 19 сентября 1815 года); двадцатилетнего создателя «Руслана и Людмилы» известный поэт, которому всего тридцать семь лет, признает «победителем-учеником», а затем неизменно, несмотря ни на что, будет вдохновлять Пушкина, отводя ему «первое место на русском Парнасе», называть его «орлом», «богом», «гением», «силачом», «честью и драгоценностью России», «собственностью не одной России, но и целой Европы». В отличие от многих своих современников он ни на минуту не усомнился в пушкинском гении. В письме к И. И. Дмитриеву, написанном через месяц после гибели поэта, когда Жуковскому пришлось прикоснуться ко всему рукописному наследию Пушкина, он писал: «Наши врали-журналисты, ректоры общего мнения в литературе, успели утвердить в толпе своих прихожан мысль, что Пушкин упал; а Пушкин только что созрел как художник и все шел в гору как человек, и поэзия мужала с ним вместе».

Письма Жуковского, написанные к С. Л. Пушкину и Бенкендорфу после гибели поэта, несмотря на отдельные формулировки, вызванные обстоятельствами,— документ не только гражданского мужества их автора, но и образец тонкого эстетического чутья. По горячим следам событий, в тяжелой драматической ситуации Жуковский во весь голос сказал о величии гения Пушкина и его бессмертии, о его национальном и европейском значении.

Необходимо заметить, что творческие взаимоотношения двух поэтов проявились и в области критики. Если в трудные годы михайловского заточения Пушкин признавался в письме к Жуковскому: «Жалею, что нет у меня твоих советов или хоть присутствия — оно вдохновение» *, то и для Жуковского Пушкин всегда оставался не только великим поэтом, но и тонким критиком. Достаточно вспомнить только одну фразу Жуковского, произнесенную уже после смерти Пушкина: «Жалею, что нет для меня суда Пушкина; в нем жило поэтическое откровение» **.

Пушкинские заметки и статьи «Мои замечания об русском театре»,

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 167.

** Уткинский сборник. М., 1904, с. 126.

«О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», «О поэзии классической и романтической», «О журнальной критике». «Разговор о критике» во многом развивали темы критических выступлений Жуковского периода «Вестника Европы». Школа арзамасских протоколов Жуковского и его литературных пародий не прошла бесследно для Пушкина полемиста, памфлетиста и автора эпиграмм на литературные темы. Статья «О ничтожестве русской литературы», где Пушкин выстраивал историю национальной литературы, прямо соприкасалась с проблематикой «Конспекта по истории русской литературы». Да и сам принцип насыщения поэтического творчества эстетической проблематикой, пристальный интерес Пушкина 1830-х годов к психологии творчества — развитие традиции романтической поэзии Жуковского. Жуковский, в свою очередь, усваивал пушкинские открытия: в этом смысле показателен весь его путь к сближению поэзии и прозы, к эпосу, пушкинские реминисценции в таком эстетическом манифесте конца 1830-х годов, как «Камоэнс», обращение к мыслям Пушкина в статьях 1840-х годов.

До нас дошли их оценки книги Вяземского «Фон-Визин», драматургии Озерова, романов Загоскина и Булгарина, басен Дмитриева и Крылова, произведений Гоголя, творчества Шекспира, Гете, Шиллера, Байрона, Вольтера. Весь этот материал — основа для сравнительного изучения критико-эстетических позиций двух великих русских поэтов.

Отношение Жуковского к Пушкину лишь обнажает то, что отличает взгляд Жуковского на русскую литературу вообще. Свидетельство тому — его «Обзор русской литературы за 1823 год» и «Конспект по истории русской литературы» (1826—1827). Эти два сочинения Жуковского-критика, несмотря на то, что не были опубликованы при жизни автора, могут быть поставлены в один ряд с лучшими произведениями русской критики 1820-х годов, с обзорами Бестужева, И. Киреевского и находиться в числе тех явлений, которые предшествовали рождению молодого Белинского.

«Обзор русской литературы за 1823 год» — попытка Жуковского рассмотреть текущую словесность через призму общих проблем русской литературы. Преамбула к обзору — это очерк современного состояния русской словесности: ее прозы, поэзии, журналистики, переводческой продукции. Легкими штрихами автор создает картину неблагополучия в ней: небольшое количество оригинальных произведений, мало настоящей прозы, отсутствие искусства в употреблении языка. В черновых набросках Жуковский более резко говорил о состоянии журналистики, обилии плохих переводов. Но главная цель автора — не дискредитация русской литературы, а стремление увидеть в ней тенденции ее будущего развития. Поэтому наряду с именами тех, кто уже известен (Карамзин, Крылов, Батюшков, Гнедич, Вяземский), он называет тех, «которые только начинают писать»: «молодого Пушкина», которого «превосходный талант есть прекрасная надежда России», «молодого студента Дерптского университета Языкова», юного Баратынского, Дельвига,

Рылеева, Корниловича, Бестужева-младшего. Все это представители молодого поколения, не достигшие тридцатилетнего рубежа: младшему, Языкову, было двадцать лет, старшему, Рылееву,— двадцать восемь. Эпитеты, которыми Жуковский сопровождает их характеристики,— «превосходный талант», «дарование прекрасное», «дарование истинное, настоящее» — позволяют говорить о вере автора в русскую литературу.

Обратившись к книжной продукции прошедшего года, Жуковский в оценке каждого произведения исходит из его пользы для общества и литературы и из достоинства его слога. Особое место он уделяет формированию русской прозы, обращая внимание на ее определенное отставание от поэзии. Указав на «Историю государства Российского» Карамзина как на «классическую книгу в прозе, которую с гордостью можно поставить наряду со всеми лучшими произведениями всех веков и народов», Жуковский видит недостаток других авторов в отсутствии нужных знаний, в поверхностном воспитании, «ребяческой поспешности». Он считает, что для прозаика «мало выраженного таланта — нужен ум». Так же как и его современники, он остро ставит проблему метафизического языка (черновые наброски к «Обзору...»).

Обзор Жуковского, появившись одновременно с обзором Бестужева в «Полярной звезде», показателен прежде всего как еще одно свидетельство критического чутья первого русского романтика, его заинтересованности судьбами русской литературы. Здесь проявляется талант Жуковского как историка литературы. Стремление к емким обобщениям, к выявлению поэтической индивидуальности неразрывно связывает «Обзор русской литературы за 1823 год» со статьями Жуковского о Кантемире и Крылове и определяет его место в формировании русского литературоведения*. Но, пожалуй, с особой силой эти качества дарования Жуковского раскрылись в «Конспекте по истории русской литературы». Написанный на французском языке и задуманный, по всей вероятности, для знакомства европейской публики с русской литературой, он стал выражением историко-литературной концепции Жуковского и ярким документом его деятельности как пропагандиста русской литературы.

«Конспект по истории русской литературы» прежде всего — одна из первых попыток в истории русской критики дать очерк развития русской словесности от ее возникновения до современности. Из предшественников Жуковского в этом отношении, как справедливо указал еще Л. Б. Модзалевский, впервые опубликовавший «Конспект...» **, можно лишь назвать Н. И. Греча, автора «Опыта краткой истории русской литературы» (1822), и А. Бестужева, обзоры которого в «Полярной звезде» (1823—1825) содержали наброски истории старой и новой словесности.

* Об этом см.: *Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л.* История русского литературоведения, с. 66—67.

** См.: «Труды отдела новой русской литературы (Пушкинский дом)», т. 1. М.—Л., 1948, с. 287—289.

На протяжении всей жизни Жуковский проявлял самый пристальный интерес к развитию молодой русской эстетики и критики. В его библиотеке имеются «Рассуждение...» Шишкова и произведения, связанные с полемикой вокруг него, «Опыт о русском стихосложении» А. Востокова и «Замечания на опыт о русском стихосложении» Н. Гнедича, «Теория поэзии» С. Шевырева и «Учебная книга российской словесности» Н. Греча, труды по эстетике и риторике П. Георгиевского и Н. Грамматина, И. Давыдова и Н. Иванчина-Писарева, А. Глаголева, Н. Кошанского и И. Рижского, исследования Вяземского о Фонвизине, Остолопова о Державине, Плетнева о Крылове. Не все из этих книг содержат пометки и записи Жуковского, но сам факт их наличия в библиотеке поэта говорит о его внимании к почти сорокалетней истории русской критики.

Но, в отличие от своих предшественников, Жуковский исходил из более объективных критериев оценки. Он не только исторически подошел к явлениям прошлого, но дал свою периодизацию литературы, учитывая вклад того или иного деятеля в формирование языка и новых идей. Выделяя в каждом периоде несколько важнейших фигур, он дает общую характеристику периода, тем самым выражая идею исторического, поступательного развития русской литературы.

Характерно, что в определении главных деятелей второго, третьего и настоящего периодов Жуковский предвосхищает историко-литературную концепцию Белинского, называя Ломоносова, Карамзина и Пушкина. Правда, более терпимо относясь к раннему этапу развития русской словесности, он специально выделяет еще первый период, включая сюда отдельные памятники Петровской эпохи, в том числе «Русскую правду», «поэму XII века — «Поход Игоря», сатиры Кантемира и народные песни. Для Жуковского русский язык и словесность имели уже многовековую историю.

Всматриваясь в ход развития литературного языка и словесности (а Жуковский неразрывно связывает эти явления), автор «Конспекта...» тщательно выделяет в каждом периоде элементы нового качества, способствующие обогащению поэтического языка и подготовке материалов для прозы. Поэт все время подчеркивает важность прозы для отечественной словесности, говорит о необходимости гармонического развития поэзии и прозы. Такое внимание к проблемам прозы связано у Жуковского и с общим процессом его собственной эволюции и с пониманием влияния прозы на мышление современников, что он особенно ценил в опытах Карамзина и Муравьева. Не случайно он ждет в русской литературе «писателей-мыслителей».

Особое внимание Жуковского к проблеме поэтического языка также нельзя признать случайным. Он всю историю словесности, историю литературной борьбы связывает с совершенствованием языка. Для него слог, литературный язык — это склад мышления, форма существования национальной поэзии. В духе идей Гердера автор «Конспекта...» рассматривает слог как выражение духа нации, степени развития ее самосозна-

ния. Не случайно уже в характеристике славянского языка, то есть языка раннего этапа развития словесности, он говорит о плодотворности его сближения с формами разговорного языка.

Проблема органической связи языка и новых идей конкретизируется у Жуковского в оценке литературной деятельности Карамзина, который произвел «полный переворот в русском языке». Разделяя всю его деятельность на три периода, Жуковский обращает особое внимание на моменты художественного развития Карамзина, тщательно фиксируя этапы развития русской прозы. Показательно, что в оценке Крылова и Державина он выделяет общее, называя их философами и связывая это определение с новыми идеями их творчества. Басни Крылова, по определению автора «Конспекта...»,—«богатая сокровищница идей и опыта», а заслуга Державина в том, что он «пробуждает великие и патриотические идеи».

Хотя критерий национальности не получает у Жуковского четкого определения и конкретного содержания, в «Конспекте...» неоднократно возникает проблема национального в литературе. При определении вклада того или иного писателя в русскую словесность Жуковский всегда говорит о том, что он сделал для развития живого русского языка. Проблема национального содержания поэзии у него связывалась с различными жанрами. И высокая одическая лирика Державина, и басни Крылова, открывшие «смешную сторону и прозаические нравы своего времени», и «История...» Карамзина, и национальная трагедия Пушкина—все это для него явления одного порядка. В них он видит прежде всего отражение русской истории и русских нравов.

Одна из сильнейших и характернейших черт «Конспекта...»—историзм. Сама периодизация русской литературы, периодизация деятельности виднейших ее представителей, в особенности Карамзина, у Жуковского базируется на принципе общего движения, накопления элементов нового качества в языке и литературе. Не случайно в словаре «Конспекта...» преобладают понятия, выражающие состояние развития, процесс изменения: «окончательно не установился», «продолжает формироваться», «образовался», «произвел переворот», «обогатил», «продвинул вперед», «исполинский шаг вперед», «ушел вперед» и т. д. Форма конспекта не позволила автору последовательно конкретизировать суть этих явлений в творчестве отдельных писателей, но глубоко новаторским было рассмотрение русской литературы в поступательном ее движении, в обозначении характерных черт каждого периода и их органической связи. Идея преемственности и развития русского литературного процесса—одно из важнейших завоеваний автора «Конспекта по истории русской литературы».

Таковы основные моменты и проблемы эстетической и критической деятельности В. А. Жуковского, одного из первых представителей русской романтической эстетики и критики.

Ф. Канунова, А. Янушкевич



КОНСПЕКТ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА[1]

NB. Предмет для эпопеи в наше время до́лжно выбирать в отдаленном времени: эта отдаленность и отличие того времени от нашего заключают в себе нечто величественное. Всегда какое-то величие соединено с мраком, в котором человек, ничего не видя, все воображает. Сия отдаленность очень способна и для поэтических вымыслов, для чудесного. Герой, который к нам близок и который нам знаком, покажется смешным, если мы его поведем в ад и на небо; понятия и вера теперь не те; наша религия противна сим вымыслам, теперь больше, нежели когда-нибудь; следовательно, она мало способствует для эпопеи, которая украшается больше всего чудесным: Клопшток выбрал своим предметом Мессию; но самый сей предмет сделал его поэму неинтересною и утомительною; беспрестанно воображение натянуто; сцена на небесах или в аду; воображение не может себе ясно ее представить; к тому же спокойное совершенство не может так трогать, как страсти и слабости, смешанные с великостию в характере. Совершенство только удивляет, а удивление, будучи продолжительно, наконец делается утомительным. Самая наша одежда не согласна с чудесным: мы привыкли воображать героев в платье греков и римлян или в латах рыцарей: герой, одетый в греч[еское] и римск[ое] платье, напоминает о их мифологии, которая вся основана на чудесном, а платье рыцаря о том глубоком суеверии, в которое погружено было рыцарство, а суеверие способствует чудесному, потому что ему верит. Но каково вообразить героя в французском кафтане и гвардейском мундире летящим на драконе, беседующим с Богом и прочее. Героизм и великие подвиги, правда, сами по себе близки к чудесному, но эта самая приближенность к нам наших героев разрушает обман воображения и делает его смешным, а чудесное в эпопее должно привязывать, быть очаровательным. Аллегория несет чудесное, но иносказательное

представление того, что мы всегда видим, следовательно, не может возбуждать такого интересу: она приятна только по своему сходству с существенностию; но она не может прибавлять к действию и интересу; под существами аллегорическими всегда видишь отвлеченные понятия или мысли; их не воображаешь; их не можешь воображать, а должен отделять их заимствованный образ от тех идей, которые под ним сокрыты, что трудно для воображения, которое любит свободу. Чудесное тем приятно, что оно представлено поэтом как существенность. Поэт сам ему верит и заставляет верить других. Но в аллегории поэт говорит: я тебя обманываю; ищи в обмане истины, которая в нем сокрыта мною.

NB. В эпической поэме стихотворец не думает уверить навсегда в истине того чудесного, которое он представляет. Он только привязывает его к действию, возвышает им своих героев, и если герои интересны, то и самое чудесное, само по себе невероятное, делается интересным и приятным, и мы непринужденно ему верим. В противном случае чудесное есть не иное что, как басня, противная своею несообразностью с истиною, противная воображению.

Простота нравов не только не унижает героя, но еще возвышает. Ахилл, сам приготовляющий свой обед, лучше Ахилла, окруженного служителями и невольниками. Всякое украшение, чуждое представляемому лицу, несколько его затмевает. Великость должна быть обнаженною, тогда она покажется еще привлекательнее.

Сила в герое есть самое блистательное или одно из самых блистательнейших качеств в эпопее. Нынешние сражения должны уступить в стихах древним, в которых победа приобреталась силою, следовательно, прямо принадлежала победителю. Тактика и расположение войска хороши в истории, но в поэзии хотим видеть людей самих в действии; порох и пули должны уступить мечам и копьям. Нынче нет поединков, которые в эпопее имеют такое блестящее место. Наши дуэли не так привлекательны, как сражение Гектора и Ахилла или Танкреда и Аргана.

В Гомере самое бездействие Ахилла еще больше, так сказать, его выказывает. Герои нам только тогда кажутся возвышенными, когда нет Ахилла; он является, и все исчезает. Но и Ахилл не в совершенном бездействии; он действует своим гневом; он иногда является; и наконец затмевает подвиги всех греков поражением Гектора.

Замечания во время чтения[2]

§ 1. Что такое подражание изящной природе? И все ли роды поэзии могут назваться подражанием? Подражать значит другими знаками изображать то, что представляется нашим взорам в природе моральной и физической. Если бы мы употребили те же самые знаки, те же самые средства, какие употребила природа, производя какое-нибудь творение, тогда бы мы заняли ее место и сами бы творили образцы, равняясь в искусстве с самою природою. Следственно, подражать природе есть делать то же, что она делает, только другими средствами, употребляя другие знаки. Вопрос: всё ли, что принадлежит к поэзии, может назваться подражанием природе? Есть такие роды поэзии, в которых мы, не имея в виду никакого предмета подражания, изображаем только те чувства, которыми наполнена душа наша; следственно, мы не подражаем тогда природе, а обнаруживаем только то, что она сама невидимо в нас вдохнула. Но, может быть, это явное излияние наших чувств есть не иное что, как изображение того же самого, что природа поселила в нашем сердце, что она изобразила в нем моральным образом, без всяких видимых знаков; действие, которое мы изображаем языком и звуками, следственно, которому подражать стараемся. Аристотель говорит, что в нас есть *врожденная любовь к подражанию!* Эту любовь можно, мне кажется, назвать *чувством изящного,* свойственным нашей душе, которая не только любит находить изящное в природе, но даже сама любит некоторым образом творить его, что есть не иное что, как подражание.— *Примеч. к 11 стр. «Лицея», том 1.*

§ 2. Не одно желание *научиться* заставляет нас подражать природе. Поэзия, скорее можно сказать, есть дочь восторга исступления, а не любопытства. Размышление есть спокойное состояние души, в котором она сама действует. Энтузиазм и восторг есть больше страдательное ее состояние, в котором все наружное на нее сильно действует, наполняет ее какими-то особенными чувствами и возбуждает в ней желание облегчить себя от бремени сего восторга его изображением. Человек делается поэтом без намерения, не говоря себе: буду изображать, чтобы научиться; он поет в восхищении так точно, как младенец прыгает от радости. Песни — я разумею под сим именем поэтическое изображение какого-нибудь сильного чувства — так же почти неразлучны с восторгом, как и сильные жесты и восклицания. Таково происхождение

поэзии у диких народов. Впоследствии цель ее сделалась иная, приемы другие и прочее. Но это уже не есть дело природы, а постепенного преобразования общества.— *Примеч. к 17 стр. «Лицея», том 1.*

§ 3. Комедия должна осмеивать пороки или, что все равно, представлять их с смешной стороны; следственно, она отвергает все отвратительное, все возбуждающее чувство неприятное. Порок сам по себе противен, вид его не привлекает, и комедия, имея целию своею *исправлять забавою,* не достигнет ее, если будет представлять нам такое зрелище, которое по натуре своей не может быть для нас приятно. Мы боимся быть смешны и любим смеяться. Видя осмеиваемый порок, мы получаем такое наставление, которое не может нам казаться оскорбительным, потому что получаем его с удовольствием, смеясь. Впрочем, влияние комедии не на всех одинаково. Порочный человек, которого порок предается в ней на посмеяние, делается в ней только осторожнее, то есть, обратив на самого себя внимание, он научается украшать свое безобразие, давать себе приятную форму. В больших городах, во всех столицах, где зрелища доведены до совершенства, конечно, нравы получше, а пороки немалочисленнее, но они не так смешны и не так ясны. Первое правило в свете *не быть смешным,* и, может быть, комедии некоторым образом служат источником, в котором это прекрасное правило почерпнуто. Два заключения можно сделать, вышедши из театра по представлении комедии: *этот скупец или этот педант смешон! Надобно не быть смешным.* И он остается скупым и педантом, правда, искуснейшим. Или: *этот скупец, этот педант смешон, следственно, дурен. Не буду ни скупцом, ни педантом!* Последнее должно быть реже, потому что труднее исполниться может, хотя первое чувствительнее для нашего самолюбия; и мы обыкновенно на словах говорим последнее, а делаем первое.— *Прим. к 26 стр. «Лицея», том 1.*

§ 4. Terrible, revoltant — horrible, touchant. *Ужасное, возмутительное, страшное, трогательное.* Ужасное и трогательное должны быть пружинами трагедии. Страшное и возмутительное есть не иное что, как чрезмерность в ужасном и трогательном. Последние должны больше действовать на воображение, возбуждать его без неприятности. Первые действуют на чувства или производят сильное неприятное впечатление в воображении. Сеид убивает Зопира за театром, следственно, зритель воображает только удар и не видит его. Ифигения готова

заколоть, но не закалывает Ореста. Барневельт — своего дядю на театре, и, не прогневайся г. Лагарп, в это время чувство зрителя ближе к возмутительному, нежели к трогательному, и теряет некоторую часть своей приятности. В английских и немецких трагедиях убийства очень часто делаются без нужды, и тогда они только смешны и отвратительны, хотя очень натуральны. Но мало ли что может быть в натуре? — *Примеч. к 43 стр. «Лиц[ея]», т. 1.*

§ 5. Смешанные характеры, то есть такие, в которых слабости соединены с великими качествами, суть самые интересные на сцене. Человек, который делает добро без страсти, по одним чистым расчетам ума, озаренного добродетелию, выходит из средины людей, есть существо особенное, которое тем самым не может нравиться на театре, что оно слишком спокойно и отдалено от людей. Человек без страсти рассуждает только и должен выражаться холодно, должен быть медлителен или спокоен в своих действиях, следственно, не может быть трагическим. Страстный человек более чувствует, следственно, выражается и действует живее и тем самым привлекает. Итак, дóлжно представлять на театре натуру необыкновенную, но всё натуру человеческую, то есть смешанную с слабостями и страстям подверженную. В противном случае мы изобразим или божество, которого изобразить не можно, следственно, черты наши не будут сходны и действительны; или выведем на сцену говоруна с прекрасными моральными фразами, более приличными трактату, нежели трагедии, следственно, усыпим или охладим зрителя, пришедшего чувствовать и трогаться. — *Примеч. к 47 стр. «Лицея», т. 1.*

§ 6. Описывать целую жизнь героя есть дело историка, а не эпического поэта, который в жизни необыкновенного человека или в истории дел человеческих выбирает такие времена, в которые совершилось что-нибудь важное, великое. Совершение этого важного и великого может быть содержанием эпической поэмы. Оно должно составлять главный предмет ее, с которым могут быть соединены посторонние, не совсем от него отделенные предметы, которые бы возбуждали интерес, не отвлекая внимания от главного интереса. Например, в «Энеиде» Дидона; в «Иерусалиме» Эрминия, Олинт и Софрония и прочее. В целой жизни героя или в целой истории народа не все может равно быть интересно. Поэт выбирает что-нибудь одно, украшает его вымыслами воображения, которые делают привлекательным его повествование, потому что

ничто так не привлекательно, как приводящее в движение наше воображение; существа, созданные фантазиею, нам приятны, потому что они выходят из ряду обыкновенного и натурального, к которому мы уже привыкли. Дело поэта — потрясти воображение, возвысить душу изображением великого, необыкновенного, но возможного, хотя иногда сверхъестественного, но в самом сверхъестественном сходного с натурою.— *Примеч. к стр. 168 «Лицея».*

§ 7. Что такое мораль в эпической поэме? Следствие, выводимое рассудком из дел и характеров тех лиц, которые в ней изображаются. Может ли и должен ли поэт иметь в виду одну главную моральную мысль, которая бы могла служить основанием его поэтической басни? Не думаю. То, что изображает натуру человеческую и натуру необыкновенную и возвышенную, есть уже само по себе морально, если только изображение верно и сходно. Всякий поэт должен быть другом, энтузиастом добродетели, следственно, он всегда представит ее в самом привлекательном виде, а порок в самом отвратительном. И то и другое будет в действии перед глазами нашими, украшенное только вымыслами поэзии, которой дело есть привлекать внимание читателя к предмету, ею изображаемому. Пленив образом добродетели и ужаснув образом порока, поэт сделал свое дело, читатель оставляет его поэму, не думая о главной моральной мысли, доказанной *поэтически* в целой поэме,— этого быть не может потому, что поэма не есть трактат философический — он видел в ней людей необыкновенных, но изображенных со всеми их страстями, сам некоторым образом с ними действовал, видел следствия необузданности страстей; и довольно, он много имел случая рассуждать и делать свои заключения. Впрочем, всякая эпическая поэма может иметь одну, главную моральную мысль целию, потому что в ней должно быть непременно сохранено единство действия, с которым всегда какая-нибудь моральная идея соединяется. Чудесное (le merveilleux) почти необходимо в поэме, которая изображает таких людей, которые сами по себе принадлежат к чудесному, то есть по своему сану, характеру и прочее, следовательно, весьма легко могут быть соединены с сверхъестественным. К тому же, повторяю, поэт, действуя на воображение, должен пользоваться всем тем, что сильнее на него действует, и не довольствуется обыкновенною натурою, а хочет возвышенной и творит ее могуществом своего гения.

Вольтер[3]

Гений должен быть путеводителем поэта: Гомер, Виргилий, Тасс и Мильтон повиновались одному своему гению.

Многие критики искали в поэмах Гомера таких правил, которым они не были подчинены. Старались согласить Гомера самого с собою, Виргилия с Гомером. Изобретали правила, под которые старались подвести поэмы сих стихотворцев.

Их дефиниции обманчивы; они исключают красоты еще неизвестные, будучи основаны на том только, что известно, и, следовательно, стесняют свободное действие гения, препятствуют его открытиям. Их правила не могут быть постоянны, потому что в искусствах, принадлежащих одному воображению, все подвержено перемене: люди изменяются с каждым веком, их понятия о вещах и, следовательно, самый образ представления сих вещей должны изменяться вместе с ними.

Все искусства ознаменованы печатию духа тех народов, которые им занимаются. Эпическая поэма получила свое название от греков. Слово *эпическая* происходит от греческого επος, которое значит *речь, discours;* обыкновение присоединило к сему слову идею: повествование в стихах героических происшествий.

Итак, эпическая поэма есть повествование в стихах героич[еских] происшествий, какое бы ни было действие, простое или сложное, какой бы ни был герой, где бы ни была сцена, какой бы ни был конец, печальный или счастливый, все равно название остается.

В чем все народы сходствуют и в чем они не сходны? Общие всем правила суть следующие: поэма эпическая должна быть основана на здравом смысле и украшена воображением. Единство и простота действия; постепенное и свободное его развитие, не тягостное для внимания; украшение эпизодов, вплетенных искусно в целый состав поэмы; возвышенность действия занимательного; и наконец, целость действия — вот условия, которых требуют все народы во всякое время от эпической поэмы.

Но соединение чудесного с простым, натуральным действием, употребление высших сил и все, что принадлежит к самовластию обычая и привычек, которые бывают особенны в каждом народе, не могут быть причтены к общим правилам; зависят от вкуса и прочее. NB.

Есть то, что всем нравится, и то, что нравится в особенности одному какому-нибудь народу. Частный ха-

рактер народов чувствителен во всех сочинениях, несмотря на подражание древним. Вкусы наций различны. Страсти везде одинаковы, но их изображение различно. Мы должны удивляться тому, что вообще прекрасно в древних; но во всем им последовать есть безумство; займем от них краски, но будем изображать другие предметы, потому что мы живем в другое время.

Гомер воспел историю и басни своего времени. У греков тогда одни поэты были историками и богословами. Их стихи учились наизусть и были петы.

«Илиада» наполнена богами и невероятными сражениями. Такие предметы нравятся людям. Есть басни для всякого возраста; каждая нация имела свои. Гомер в своих баснях сообразовался с своим веком; изображал богов такими, каким верили, людей, какие были. Многие басни его превосходны; многие, однако ж, ставили ему в порок сии басни.

Упрекали его за то, что он прославлял чрезмерно всех своих героев: тогда сила была первым качеством воина, а Гомер пел войну.

Недостатки Гомера заменяются его красотами и ими изглаживаются. Привилегия великого духа есть та, что он открывает себе новый путь; идет без путеводителей, без искусства и правила, сбивается часто с дороги, но оставляет далеко за собой все то, что основано только на уме и приличности. Таков Гомер. Он сотворил свое искусство; оставил его несовершенным: это хаос, озаренный со всех сторон лучами.

Первое достоинство Гомера есть то, что он был великий живописец. Он возвышен, как его герои, и так же, как они, наполнен недостатками. Ход его поэмы имеет великие несовершенства; но он превосходен в подробностях, а в сих-то подробностях поэзия наиболее пленяет человека.

Виргилий осудил на сожжение свою «Энеиду», которая, несмотря на все ее недостатки, есть прекраснейший из памятников, оставленных нам древностью.

«Энеида» основана на преданиях, так же как и «Илиада». Правила отца Ле Боссю, чтоб сначала выбрать свой сюжет и расположить происшествия, а потом найти для них приличного героя в истории, неисполнительно.

Напротив, эпический поэт должен выбрать и героя и действие в истории. Героя великого именем и, следовательно, способного привязать к себе читателя; действие само по себе важное и интересное.

Виргилий собрал все предания и ими воспользовался.

Он подражал Гомеру: во многих подражаниях остался позади. Но он прямо велик, когда следует одному своему гению. Его почитали неизобретательным, потому что нет силы и разнообразия в его характерах. Но это самое неразнообразие обращается в его выгоду. Он поет дела Энея; Гомер — бездействие Ахилла. Гомер должен был наполнить свою поэму множеством характеров и заменить ими отсутствие главного героя; его талант состоял в искусстве изображать, а не связывать действия; он представил во множестве, но без выбора чрезвычайные характеры, которые, однако, не трогают. Виргилий, напротив, чувствовал, что не надлежит ослаблять главное лицо и оставлять его в затмении; он хотел, чтобы мы его имели беспрестанно в виду: всякий другой план испортил бы его поэму. Герои Гомеровы ослепительны, но они похожи на романических героев. Виргилий умереннее. Изображая бешенства Аяксов и Диомидов, он бы обольстил пылкую голову, но меньше понравился бы рассудительной. NB.

Последние песни его не стоят первых. Он сам, конечно, это чувствовал, потому что хотел перед смертью сжечь свою поэму. Он возлетел так высоко, что должен был опуститься, и в самом деле трудно возвышаться, когда сюжет делается ниже. Но в самых сих песнях везде виден Виргилий. Он всем пользуется, он борется с трудностями и располагает с выбором все то, что блестящее воображение Гомера рассыпало с необузданным изобилием.

Великая ошибка его в последней половине «Энеиды» состоит в том, что он некоторым образом вынудил читателя взять сторону Турна и вооружиться против Энея.

Лукан первый из древних после Виргилия и Гомера. Он никому не подражал и никому не обязан своими красотами и недостатками.

Он не осмелился отдалиться от истории, отчего поэма его сделалась сухою и незанимательна. Он хотел заменить вымыслы великостию чувств и мыслей. NB.

NB. Чувства и мысли не могут заменить вымыслов, которые принадлежат к целости поэмы. Вся поэма должна быть основана на вымыслах. Мысли и чувства принадлежат к характерам героев, но дóлжно, чтобы они были тесно соединены с баснею; не довольно того, чтобы удивляться словам Катона в Ливии, должно интересоваться тем, что с ним должно случиться. Характер и слова героя не составляют эпической поэмы, а принадлежат к ней. Она основана на действии и так же, как трагедия,

будет холодна, если в ней не будет интересу и одни пышные великолепные разговоры, так и эпопея будет скучна, если любопытство и внимание читателя не будут возбуждены баснею, хорошо составленною; вымыслы в эпопее нужны для того, что они принадлежат к поэзии, поражают воображение, а действовать на воображение есть цель поэзии. В простой истории ищем истины, и, чем она ближе к натуре, чем живее представлен в ней человек в простом своем виде, тем она привлекательнее; но в эпопее, и вообще в поэзии, мы ищем пищи для нашего воображения, которое требует не простой, но украшенной натуры. История в стихах будет несносна и утомительна; мы не найдем в ней простой истины, которая приятна единственно своею простотою, но так же не найдем большой пищи для воображения, которое любит истину, сокрытую под вымыслами.

Лукан часто свою сухость прикрывал напыщенностию. Гомер и Виргилий возвысили своих героев, он часто унижал своих. В его поэме нет ни одного из блестящих Гомеровых описаний; он не имел искусства повествовать так, как Виргилий, и никогда не говорить лишнего. Он не имеет его краткости и гармонии, но зато находим в «Фарсале» такие красоты, каких нет ни в «Илиаде», ни в «Энеиде». Посреди напыщенности проскакивают великие мысли, смелые, высокие политические изречения; он велик везде, где не хочет быть поэтом.

Виргилий и Гомер хорошо сделали, что ввели в свои поэмы богов, Лукан хорошо сделал, что не ввел их. Катон, Цезарь, Помпей были слишком близки к тому времени, в котором писал Лукан, и Цезарь показался бы смешным, когда бы Венера вздумала прилететь к нему на помощь на золотом облаке или Ириса принесла ему меч. Римские междуусобные войны были слишком важны для сих вымыслов веселого воображения.

NB. Чем важнее происшествие, тем оно благоприятнее для вымыслов. Самая важность его делает правдоподобным все чрезвычайное и сверхъестественное. Но близость героев к тому веку, в котором пишет поэт, должна мешать его украшениям; лица слишком знакомы; происшествия слишком известны; басня будет слишком заметна и, следовательно, не произведет своего действия. Гомер сочинял свои поэмы скоро после Троянской войны; но век его был непросвещен, и все его вымыслы были не иное что, как религия народная, представленная в картине. Он не вымышлял, а изображал то, чему верили его современники.

Лукан не потому ниже Виргилия, что он не ввел богов в свою поэму, а потому, что он не умел представить людей в действии; а потому, что, изобразив сильными чертами Цезаря, Катона и Помпея, он ослабевает совершенно, когда заставляет их действовать; и вместо поэмы пишет сухие газеты.

Варвары, разрушившие Римскую империю, перенесли на Запад свое невежество и варварство: сочинения тогдашнего времени были не иное что, как смесь грубости и низости. Итальянский язык, старший сын латинского, первый образовался, после него испанский, потом французский и английский.

Поэзия первая ознаменовалась успехами. Петрарка и Дант писали в такое время, когда еще не имели ничего сносного в прозе. Тасс был еще в колыбели, когда Триссино, автор славной «Софонисбы», трагедии, начал свою поэму, которой содержание есть *освобождение Италии от варваров Велизарием*. План ее порядочен. Но поэзия в ней чрезвычайно слаба. Она имела, однако, успех. Триссино хочет следовать во всем Гомеру; хочет идти за ним и беспрестанно падает. Он подражает ему в подробности описаний: он описывает одежды, мебели своих героев и забывает их характеры. Несмотря на это, он первый эпический поэт новых народов, первый, сбросивший иго рифмы, в котором нет такой игры слов, как в других, и который меньше других выводил на сцену очарователей и очарованных героев.

Камоэнс назван от своих соотечественников португальским Виргилием: содержание его «Лузиады» есть открытие Новой земли посредством мореплавания. Поэт ведет португальский флот к устью Ганга, мимоходом открывает африканские берега и народы, на них обитающие; искусно вмешивает в рассказ португальскую историю. Эпизод Инесы де Кастро может сравниться с лучшими местами Виргилиевой поэмы. Вымыслы Камоэнса новы и пышны. Нелепость чудесного, примешанная к действию поэмы, безобразит ее. Религия язычников и христиан в ней перемешана. Но поэзия сильная и воображение творческое и блестящее ее поддерживают. Главный порок сей поэмы есть совершенный недостаток в связи частей. Она похожа на путешествие, в ней описанное. Происшествия следуют одно за другим, и поэт только что умеет быть хорошим повествователем; но этого довольно.

Тасс начал свой «Освобожденный Иерусалим» в то время, когда Камоэнсова поэма вышла в свет. Он прежде наименовал свою поэму «Годофредом», потом дал ей тот

титул, который она теперь имеет. Сия поэма стоит наряду с «Илиадою» и «Энеидою». План ее сходствует с планом «Илиады», но я осмеливаюсь утверждать, что Тасс превзошел Гомера, если его Ренод списан с Ахилла и Годофред с Агамемнона. Он имеет столько же огня, как и Гомер, в описании сражений и гораздо разнообразнее. Всякий из его героев имеет свой особенный характер, так же как и в Гомере; но характеры Тассовы гораздо выразительнее, лучше выдержаны и представлены. В греческом поэте почти все характеры изменяются, у Тасса все неизменны. Он усовершенствовал искусство давать оттенки и различать разные роды добродетелей, пороков и страстей, которые у Гомера не так отмечены, как бы надобно было. Тасс сделал Аладина ненавистным, что есть признак великого искусства; Приам в Гомере возбуждает сожаление. Сюжет Тассовой поэмы возвышен и велик; он умел не уронить его. Ход «Освобожденного Иерусалима» правилен; все в связи; все приключения следуют одно за другим непринужденно и натурально; разнообразие без всякого беспорядка; ужасы войны и картины наслаждений любви; все смешано искусно; поэт возвышается с каждою песнею, и слог его отвечает предмету. Иногда заметна игра слов и concetty *, но это дань, принесенная поэтом его времени.

В сей поэме, наполненной красотами для всякого века и для всех народов, находим, однако ж, и такие места, которые могут нравиться только в Италии. Например, при самом ее начале помещен эпизод Олинда и Софронии, совершенно ненужный и не связанный с поэмою. Поэт не упоминает об Олинде и Софронии во все продолжение своей поэмы. В эпизоде Армиды есть излишности воображения: десять христианских принцев, превращенных в рыбы; попугай, поющий песни своего сочинения, не могут никому нравиться; но Тасс писал в такое время, когда очарования были приняты во всей Европе, это его извиняет. Очарованный лес, нужный для христиан, которые не имеют осадных машин, составляет главное чудесное поэмы. Дьяволы, прогнанные архангелом Михаилом, но вызванные опять чародеем Исменом, находят средство перетолковать повеление Божие и выйти опять на землю. Они-то под разными видами пугают христиан и не дают им рубить леса. Реноду предоставлено разрушение очарования; он в отлучке, его возвращают, он идет в лес, прогоняет дьяволов. Машины готовы, осада опять начинается, и Иерусалим взят.

* Блестки остроумия (*франц.*).

Тасс, по-видимому, чувствовал недостатки своей поэмы, это излишество очарований, столь обыкновенное в тогдашнее время в Италии. Он хотел оправдаться и написал предисловие, в котором называет свою поэму аллегорическою. Он сам толкует смешным и нелепым образом сию аллегорию; он, конечно, выдумал ее после сочинения этой поэмы, иначе она не была бы так превосходна.

Все обряды религии представлены в ней с величественностью и в духе самой религии; дьявол, однако ж, играет в ней роль шарлатана и самохвала; и поэт имел неосторожность назвать злых духов именами Плутона, Алектона и смешать религию христиан с язычеством.

Дон Алонзо д'Ерсилла и Куинга, который вел войну против жителей Арауканы, гористой землицы близ Хили в Америке, вздумал сделать сию войну бессмертною, он в свободное время описывает ее происшествия стихами. Начало ее есть описание Хили и изображение нравов и обычаев обитателей сей земли. Новость предмета произвела и новые мысли. Алонзо в одном месте, в речи кацика Колокола, превосходит самого Гомера, но во всех других местах он ниже всякого последнего поэта. Нет изобретения, нет плана, нет никакой разнообразности в описаниях, нет единства в целом. Чрезвычайная долгота поэмы, составленной из тридцати шести песен, есть не последний ее недостаток. Автор, который не умел останавливаться, не мог и совершить своего поприща.

Мильтон. Дра́ма итальянца Андреино, названная «Грехопадением Адамовым», подала Мильтону мысль сочинить его поэму «Потерянный рай». Сперва он хотел написать трагедию, написал полтора акта, но его идеи расширились, и он решил писать поэму. Он подражал в некоторых местах многим латинским поэмам, на сей предмет написанным, и сие подражание не есть похищение. Кто так подражает, тот борется с своим оригиналом, как гов[орит] Буало; тот обогащает свой язык красотами других языков и питает свой гений, расширяя его гением других поэтов. То, что в поэме Тассовой составляет один эпизод, то в Мильтоне есть содержание целой поэмы; но дьяволы в обеих поэмах не прельстили бы никого без описания любви Адама и Евы, Ренода и Армиды. Первою причиною постоянного успеха «Потерянного рая», конечно, будет всегда этот интерес, соединенный с участью двух невинных творений, подверженных искушениям злобного и завистливого существа; второю — красота и превосходство подробностей. Пышность и изобилие воображения, укра-

шающего такой предмет, по-видимому, неблагодарный; черты, в которых поэт осмелился представить Бога; характер дьявола, изображение Эдема и любви, невинной и прелестной, представленной добродетельною и не в виде слабости, очарование поэзии, согласной с предметами,— вот достоинства Мильтоновой поэмы.

Ее недостатки: однообразие в словах Сатаны, который слишком часто и долго говорит об одном и том же предмете; странность и натяжка во многих идеях; нелепые выдумки; отвратительные картины, безумство и необузданность воображения; невероятность чудесного; ошибки против вкуса; характеры духов, существ мечтательных, о которых нельзя составить в голове никакой ясной идеи и которые не могут привлечь интереса; непристойность в разговорах ангелов, которые шутят и бранятся; все сии недостатки заставили сказать Драйдена, что Мильтон не стоит Шапеленя и Лемуана и что душа его составлена из души Гомера и Виргилия.

«Телемак» не может назваться поэмою, потому что он в прозе; и что многие в нем подробности не принадлежат к эпопее.

Французский язык способен возвыситься к эпопее, но французы меньше всякой другой нации склонны к идеям поэтическим. Они привязаны больше к драматической поэзии, в которой стиль должен быть гораздо простее и всё ближе к обыкновенной натуре. Поэты Франции дали ее поэзии слишком порядочное направление; дух геометрический ее наполняет: во всем искали истинного; нечувствительно составился во Франции общий вкус, который исключает вымыслы эпические: поэт, который бы вывел на сцену богов язычества и святых христианства, был бы в ней осмеян. Французы не имеют эпической головы, сказал Малезье. Чтобы сообразовать с духом моей нации, я выбрал истинного героя вместо баснословного; описал настоящие сражения вместо химерических; скрыл истину под видом вымыслов.

NB. Что значат эти слова: *французы не имеют эпической головы?* Не то ли, что они неспособны находить удовольствие в эпических вымыслах. Но они находят удовольствие в вымыслах Гомера, Виргилия, Тасса? Следовательно, всякая поэма, с таким же гением и искусством написанная на французском языке, как «Илиада», «Энеида» и «Иерусалим», не меньше могла бы пленить их. Может быть, их язык несколько однообразен и слишком прост для эпопеи. Их трагическое искусство доведено до совершенства; успех трагедии блистательнее, и действие

их сильнее. Все авторы первого класса искали славы в трагедиях, потому что она удовлетворительнее и непосредственнее славы эпического поэта: в трагедии все соединяется обманывать воображение; слух и зрение очарованы; лица представляются не в воображенном виде, а они перед нашими глазами. Наше удовольствие нераздельнее, живее; мы не должны читать сами и воображать то, что читаем; мы слышим, мы видим, мы присутствуем и сами не трудимся, а только получаем извне впечатления. Действие трагедии гораздо сильнее эпопеи, но оно короче и не так разнообразно. В эпопее мы видим почти весь мир перед собою; множество картин, блестящих, приятных, ужасных, трогательных; множество разнообразных страстей. В трагедии одна или две страсти в действии, но их действие гораздо живее и ощутительнее, нераздельнее. Ход эпопеи медлительнее и величественнее, ход трагедии быстрее. Эпопея есть картина, на которой изображено множество разных действий, составляющих целое, но не столь живо поражающих по частям. Трагедия — картина, на которой представлено одно действие, сильное и разительное. Первая больше занимает и наполняет разнообразными чувствами, но не столь живыми. Последняя сильно поражает одним предметом, который, будучи один и, следовательно, виднее, меньше требует внимания. Французы, будучи живы и легки в характере, натурально, предпочтут наслаждение такое, которое получается непосредственно и без труда, такому, которое требует умственного напряжения; следовательно, предпочтут трагедию эпопее. Народ, склонный к насмешке, не склонен к возвышенному, сверхъестественному, которое требует важности; вымыслы эпического поэта должны казаться ему баснями, странными и смешными. Впрочем, французы еще не имеют эпической поэмы. Вольтеровы стихи не могли возвысить предмета, им выбранного. История Генриха слишком известна, и он слишком был недалек от того времени, в которое писал Вольтер, чтобы «Генриада» могла в целом понравиться. Аллегория ее испортила. Сверх того она слишком коротка, отчего сделалась суха и незанимательна. Читая поэму, хотим веселить свое воображение. Но если существенность, на которой основана басня поэмы, слишком нам знакома, то она разрушает ее действие: мы не хотим быть обманываемые. Отдаленность и мрачность времени, описанного в поэме, тем для нее благоприятнее, что дает волю поэту выдумывать и изобретать, что ему угодно. Читатель ему верит, ибо точно не знает, что он его обманывает.

Блер[4]

Эпическая поэзия почитается самою возвышенною и самою трудною. Изобрести повесть, которая бы могла увеселять и занимать; соединить в ней важность предмета с удовольствием и наставлением; оживить ее разнообразием картин, характеров, описаний; сохранить в продолжительном сочинении высокость слога и чувства — вот должность эпического поэта и величайшее усилие стихотворного гения.

Лебосю хочет, чтобы стихотворец, хотящий сочинять поэму, сперва выбирал какую-нибудь моральную идею, потом по этой идее сочинял план какого-нибудь великого действия и к этому действию наконец прибирал какой-нибудь исторический случай.

NB. Поэт не имеет в виду ничего другого, когда пишет, кроме собственного своего наслаждения, которое хочет передать другим. Иначе ему одному достались бы шипы розы, а другим — ее цветы и запах. Сочиняя, он так же (а может быть, и больше) наслаждается, как и те, которые читают его сочинения. Следовательно, и эпический поэт, начиная поэму, не хочет только учить других или доказать им какую-нибудь моральную истину: такое доказательство могло бы сделано быть и с меньшим трудом. Нет, он хочет занять свое воображение великими картинами, великими делами, великими характерами, которыми он восхищается, изображая их и составляя из них нечто целое; он творит, а творить есть действовать самым сладостным образом, но он творит не для одного себя, и это желание восхищать других своими творениями дает ему силы превозмогать все трудности, ему необходимо представляющиеся; иначе он мог бы остаться с одними привлекательными призраками своего воображения. Поэт пишет не по должности, а по вдохновению. Он изображает то, что сильно на него действует, и если его воображение не омрачено развратностью чувства, если его картины сходны с натурою, то непременно с ними должно соединено быть что-нибудь и моральное. В эпопее изображается человек, во всей своей возвышенности, во всей силе страстей своих, изображается верно, сходно, хотя блестящими красками, следовательно, сие изображение будет само по себе морально, и не одна моральная истина будет заключена в эпопее, а множество их, потому что в ней с одним главным действием должно быть соединено множество частных, к нему принадлежащих.

Первое, что поражает эпического поэта, есть то

действие и тот герой, которых он воспеть желает. Он не намерен писать морального трактата; он поражен великостью происшествия; он почитает его достойным стихов и украшения поэзии. Мораль сама собою, натурально соединена с предметами такого рода. Следовательно, поэтическое повествование о каком-нибудь великом происшествии или предприятии есть эпическая поэма. Гомер, Виргилий, Тассо признаны совершеннейшими из эпических поэтов, но требовать, чтобы во всем совершенно им последовали, есть безумство: не дóлжно ограничивать гения и отнимать у него свободу. Всякий выбирай свою дорогу; лишь бы только она привела его к назначенной цели, которая есть нравиться и восхищать.

Эпическая поэма есть самая моральная из всех родов поэзии; цель всякой эпической поэмы состоит в том, чтобы каждая часть ее особенно и целость ее, взятая вместе, производили сильное впечатление на душе читателя посредством великих примеров, ею представляемых, и высоких чувств, которыми она должна быть наполнена.

NB. Оселок всякого произведения есть его действие на душу; когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно.

Эпическая поэма расширяет наши понятия о совершенстве человека, возбуждая наше удивление, которое возбуждается не иначе как представлением добродетельных великих характеров и действий героических, ибо все необыкновенное и наиболее добродетельное возбуждает наше удивление.

Итак, удивление есть главная пружина эпической поэмы. Она отличается от простой истории своею поэтическою формою и вымыслами, которые допускает. Она почерпает в истории одно главное и, может быть, некоторые к нему принадлежащие происшествия. Ход ее медленнее и спокойнее хода трагедии; она принимает патетическое и сильное, но только иначе; обыкновенный тон ее важен, ровен, величественен; она обширнее драмы. Драма развивает характер посредством чувств и страстей; эпопея больше посредством действия. Ее впечатления не так живы, но продолжительнее.

Рассмотрим ее с трех разных сторон: со стороны *главного действия или содержания;* со стороны *характеров и действий;* со стороны поэтического *повествования* или *предложения.*

Главное действие должно заключать в себе единство, возвышенность и занимательность.

Поэт должен выбирать какое-нибудь одно действие

или одно предприятие. Единство во всяком произведении способствует к сделанию глубокого на душе впечатления.

В повествовании о делах героических подвиги, без связи рассказанные, не тронут читателя; но повествование, связное и порядочное, в котором все части сцеплены и составляют целое, привлекает и удерживает внимание. Единство не должно заключено быть в действиях одного героя и в одном периоде времени, но в целости, в связи частей между собою, связи, которая из многих разных предметов составляет нечто единое.

Единство главного действия в эпической поэме не исключает ни эпизодов, ни частных, относительных действий. Эпизод есть вводное действие, связанное с главным, но не столь важное, чтобы нельзя было без него обойтись. Оно украшает поэму и должно быть — первое: введено без натяжки, соединено с целостью поэмы и от нее зависеть; второе: эпизод должен представлять предмет, отличный от того, что предшествует ему и что за ним следует в поэме. В продолжительном сочинении всякий эпизод служит для разнообразия и для отдыха внимания читателя; третье: он должен быть привлекателен и отделан с особенным совершенством, ибо не иное что, как украшение поэмы.

Единство действия требует, чтобы это действие было цельно и полно, то есть чтобы оно имело начало, середину и конец, как говорит Аристотель. Мы должны знать всё, что происходило прежде начатия поэмы. Наше любопытство должно иметь полное удовлетворение, мы должны видеть конец и заключение действия.

Второе качество эпического действия есть великость, или возвышенность. Оно должно быть важно и необыкновенно, чтобы оправдать блестящую пышность поэта. Отдаленность избираемой эпохи прибавляет к важности эпического предмета. Древность благоприятна высокости и важности идей; она увеличивает в воображении происшествия и героев и дает волю поэту украшать свой предмет вымыслами, которые не согласны с тем временем, которое слишком близко и известно.

NB. Люди, жившие в древности, не сходствуют с нами своею необразованностью. Просвещенные нации нам знакомы тем, что их образование одинаково с нами. Человек, близкий к натуре, есть существо необыкновенное в теперешнем состоянии обществ. То же можно сказать и о веках варварства и невежества, равно отдаленных от чистой натуры и от общественного образования. В таких только временах можно искать героев и происшествий для

эпопеи, которая должна представлять людей воображению. Следовательно, должна искать людей неизвестных и незнакомых, таких, которым бы поэт мог давать произвольный образ, не опасаясь возбудить недоверчивость читателя.

Предание гораздо благоприятнее для эпопеи простой истории, ибо героизм служит ей основанием и она должна возбуждать удивление.

NB. Эпический поэт пишет не историю. Он пленяет вымыслами; он изумляет. Исторические истины требуют простоты и противны поэтической пышности. Истина приятна своею простотою. Но цель поэта не одна истина, а удовольствие, восхищение и пр.

Кто хочет писать историю, тот забудь поэзию и вымыслы. Кто хочет писать эпопею, тот действуй на воображение: между сими двумя образами сочинения нет середины. История в стихах несносна, ибо она, удаляясь от простоты и истины, не возвысится до вымыслов эпопеи, приятных для воображения.

Третье качество эпического действия есть его занимательность, интерес. Для него не довольно одной возвышенности и пышности. Повествование о делах мужества может быть очень холодно. Успех зависит наиболее от счастливого выбора предмета, который бы мог вообще привлекать внимание, от искусства в расположении плана, в расположении происшествий, которые бы могли трогать или возбуждать воображение, в перемене тонов; чем больше в поэме таких положений, которые приводят в действие страсти, тем она интереснее.

Интерес поэмы зависит еще от характера героев и лиц. Они должны сильно привлекать читателя и вынудить его разделять все их опасности. Сии опасности и препятствия составляют то, что называется завязкою поэмы; искусство поэта состоит в расположении сих разных случаев. Он должен пробуждать наше внимание теми трудностями, которые угрожают предприятиям героев, которыми он интересуется. Он должен увеличивать нечувствительно сии трудности, держать нас в недоумении, наконец,приводить непринужденно и натурально к развязке. Развязка счастливая предпочтительна. Несчастная сжимает душу и слишком неудовлетворительна после долгого ожидания и недоумения. Продолжение действия не имеет положенных пределов: оно может быть произвольное, потому что не основано на пылких страстях, которые не могут быть продолжительны.

После действия эпического до́лжно рассмотреть харак-

теры или героев эпопеи. Они должны быть выдержаны и едины с натурою; не нужно, чтобы они все были добродетельны; характеры несовершенные и даже порочные не противны эпической поэме; но главные должны, кажется, возбуждать удивление, а не сожаление и ненависть. Они должны не изменяться во все продолжение поэмы, и каждый должен быть отличен от всех других.

Поэтические характеры можно разделить на два рода: общие и частные. Первые обозначают лица вообще без всякого отличия: добрые, великодушные, злые и так далее. Последние обозначают род доброты, великодушия или порока, отличающего лица одно от другого. Сии-то характеры требуют всех усилий гения.

Во всех эпических поэмах необходимы главные лица, избранные поэтом. Это обстоятельство необходимо; единство поэмы ощутительнее, как скоро есть лицо, к которому все относится.

Кроме человеческих лиц эпическая поэма принимает и божественные, сверхъестественные; эта часть самая трудная в эпопее. Французские критики почти все утверждают, что эпическая поэма не должна существовать без чудесного; но это правило слишком строго.

NB. Если кто в состоянии написать интересную поэму без чудесного, то пускай его не употребляет. Но чудесное составляет одно из лучших украшений эпопеи. Эпопея, описывая великие, необыкновенные характеры и происшествия, потому натурально может соединить с ними чудесное, что они сами некоторым образом чудесны и сверхъестественны. То, что есть в поэме патетического и сильного, то не требует чудесного и тем действительнее, чем ближе к простой натуре, но патетическое не есть единственное и главное качество поэмы; ее действие основано на целом, на ходе происшествий, на их важности, разнообразности, занимательности; здесь чудесное почти необходимо, потому что великие происшествия в поэме должны отличаться от обыкновенных и натуральных и как можно больше занимать воображение. Лукан велик только в чувствах, в мыслях, в изображении некоторых характеров, но целый ход его поэмы скучен и сух. Искусное употребление чудесного выгодно для эпического поэта. Но одно чудесное так, как в Мильтоне и «Мессиаде», утомительно, потому что оно переселяет человека совсем в незнакомый ему мир и он с великим, а иногда и с тщетным напряжением силится вообразить то, что поэт ему представляет. Чудесное должно украшать, разнообразить, но не быть главным предметом. Мы хотим видеть

людей и можем интересоваться только людьми, потому что одни они нам знакомы, но нам приятнее видеть с людьми случаи необыкновенные, нежели такие, которые мы и без поэта себе вообразить можем. Нелепость чудесного показывает только то, что поэт хотел его употребить потому, что все главные эпические поэты его употребляли, но что он не умеет связать его с поэмою. Этому пример найдем в Хераскове.

Люди вообще ищут в поэзии увеселения, а не философии, следовательно, чудесное, которое удивляет воображение и дает случай поэту изобразить величественные картины, хотя оно не необходимо для поэмы, может быть употребляемо с успехом; оно прилично тому, чему мы удивляемся (NB потому что оправдывает или усиливает наше удивление), придает предмету стихотворца больше важности, соединяя с ним религию; и дает ему средство сделать разнообразнее план его, включая в него небо, землю, ад, людей, существа невидимые и всю вселенную — NB как же не сказать, что эпопея непременно требует чудесного?

Изобретая чудесное, он не должен следовать одному своему воображению, но сообразоваться с верою и суеверием своей земли или того места, которое служит театром представляемого им действия. Он должен избегать излишества; не терять из виду людей, которые должны быть главными его лицами; наконец, искусно смешивать чудесное с натуральным, занимая посредством первого, не жертвуя ему последним.

Аллегорические лица суть самый худой род чудесного. Иногда может аллегория служить украшением речи, рассказа; но никогда не должна быть основанием поэмы, которая в самом чудесном требует такого, что бы мы могли видеть и распознать, что к нам ближе.

Что принадлежит до поэтического повествования, то оставляется на произвол, самому ли ему повествовать то, что происходило до начатия поэмы, или через которое-нибудь из своих лиц. В этом дóлжно согласоваться с краткостью или продолжительностью повествования.

Введение, призывание при начале поэмы зависит от его воли; дóлжно только, чтобы он без всякой особенной пышности, просто и ясно предложил то, что воспевать хочет.

Главные качества поэтического повествования — ясность, живость, полнота и изобилие, но не излишество поэтических украшений. Оно требует необыкновенного величия, силы и энергии. Украшения эпические должны

быть важны и пристойны; все близкое к шутке, непристойности и натяжке ей противно. Все предметы должны быть возвышенны, трогательны или привлекательны: она не терпит отвратительных и противных.

«Илиада» и «Одиссея». Кто хочет читать Гомера, тот должен вспомнить, что его поэмы после Библии почитаются древнейшими книгами. Не дóлжно в них искать ни очищенности, ни образованности Августова века; читатель должен забыть идею тонкости и приличности своего века и перенестись мыслями за три тысячи лет; он не найдет здесь ничего, кроме простых нравов и характеров, близких к дикости, кроме изображения древности; ничего, кроме сильных страстей и моральных понятий весьма еще несовершенных. Вся «Илиада» состоит в том, что Ахиллес и Агамемнон ссорятся, Ахиллес оставляет греческую армию, которая до тех пор подвержена несчастьям, пока Ахиллес в отсутствии. Время этого отсутствия и все то, что в течение его приключается, составляет содержание «Илиады».

Нравы и обычаи древности представляли богатое поле для поэта. Грубость и простота человека в состоянии, близком в натуре, дает больше свободы его духу и производит сильнейшее действие в стихотворных описаниях, нежели утонченность и образованность наших нравов.

Сии нравы вместе с сильным и пламенным слогом, которым отличаются все произведения древности, благоприятствовали гению поэта. Огонь и простота составляют главное отличие Гомера.

Выбор его предмета счастлив. Он писал спустя три века после Троянской войны; мог изобретать свободно, потому что его поэма основана на одних преданиях, которые, не будучи поддерживаемы письмом, были, без сомнения, темны и запутанны; следовательно, Гомер мог беспрепятственно украшать исторические истины вымыслом.

Расположение его слишком просто и должно уступить Виргилию. Он, так сказать, только описывает одни сражения.

Изобретательность его гения чудесна; он искусен наиболее в изображении характеров. Речи и разговоры изобилуют в его поэме. Это самый простой образ сочинения и самый натуральный: заставлять говорить своих героев; присутствовать самому при их действиях; к тому же разговор древнее повествования, в котором сам автор заступает место своего героя и в нескольких словах заключает то, что бы чрезмерно расплодилось в разговоре.

Драматическая метода имеет свои выгоды и свои невыгоды, она оживляет и делает натуральнее сочинение, она изображает нравы и характеры с большою силою; но зато имеет меньше важности и величества.

Гомер воспользовался преданиями священными, ввел богов, которым дал характеры и даже слабости, что сделало его повествования разнообразными. Боги Гомеровы имеют разительный образ, но не всегда им приличный и возвышенный: он их представил одним только градусом выше человека.

«Одиссея» не имеет возвышенности и силы «Илиады», но она разнообразнее, занимательнее. Мы не видим в ней ни богов, ни сражений, но зато находим картину древних нравов, живую и очаровательную; вместо жестокости, наполняющей «Илиаду», видим в «Одиссее» трогательное изображение гостеприимства, человеколюбия, картины природы, полезные наставления. Но она имеет великие недостатки: находим в ней сцены недостойные эпопеи; последние двенадцать книг скучны и незанимательны.

Простота и живость составляют главное отличие «Илиады», вкус и чувствительность — отличие «Энеиды». Виргилий не так возвышен и оживлен, как Гомер, но он ровнее, разнообразнее, правильнее, образованнее, выдержаннее.

Сюжет «Энеиды» счастливее обоих сюжетов Гомера, но характеры в ней не весьма разительны; в этом она далеко отстает от «Илиады». Сам Эней немало возбуждает участия. Один характер Дидоны выдержан и всех других интереснее. Последняя половина поэмы не стоит первой — интерес падает, читатель почти берет сторону жизни напротив Энея. Несмотря на сии недостатки, Виргилий стоит наряду с Гомером. Его величайшее достоинство — его нежность и чувствительность, которые могут почесться первыми после возвышенности.

Гомер возвышеннее духом, Виргилий образованнее как писатель. Гомер сам создал свое искусство, Виргилий имел перед собою Гомера. Он во многих местах его переводил и берет из него почти все сравнения. Гомер имел всю живость грека. Виргилий — всю важность римлянина. В первом обильнее воображение; во втором чище и правильнее; тот поражает, этот трогает; Гомер нередко выходит на такую степень ысоты, на которую Виргилий за ним последовать не может; Виргилий никогда не падает так низко и не унижает дóстоинства Энея. Недостатки первого дóлжно приписать скорее веку его, нежели гению; недостатки последнего — его преждевременной смерти, ко-

торая помешала ему довести до возможного совершенства его поэму.

Недостаток Лукановой поэмы состоит, первое, в том, что он описывает междуусобные войны, слишком жестокие и ужасные для воображения: дела героизма и добродетели предпочтительнее для эпической поэмы; второе, в том, что он выбрал эпоху, слишком близкую к его времени. Он слишком подчиняет себя хронологическому порядку и часто отдаляется от своей материи.

Главное его достоинство состоит в том, что он с необыкновенною силою выражает чувства и мысли. В философии Лукан превосходит всех древних поэтов; но он не имеет ни малейшей чувствительности; не имеет ничего приятного и сладкого. В сравнении с Виргилием он имеет больше огня и возвышенности, но во всех других отношениях он ему уступает, особливо в чистоте, приятности и искусстве трогать сердца.

Тассов «Иерусалим» имеет все достоинства эпической поэмы. Изобилие, разнообразность происшествий; множество характеров, живо изображенных; красота слога и поэтических картин; прекрасное расположение, в котором из множества частей составлено нечто целое и порядочное,— вот главные отличия этой поэмы. Тасс употребил и чудесное, в котором, однако ж, менее счастлив, нежели в других частях; большая часть его приключений слишком кажутся романическими; и чувства его не так удачны, как его описания и картины.

Ариоста не дóлжно причислять к эпическим поэтам, он не хотел иметь порядочного, правильного плана; он соединил в своем «Роланде» все роды поэзии и во всех счастлив; в описаниях и повествовании ни один поэт не превзошел его. Слог Ариостов весьма разнообразен и украшен всеми прелестями поэзии, сладкой и гармонической.

Камоэнс, современник Тассов, написал эпическую поэму, которой содержание есть путешествие Васко де Гамы, единственного ее героя, который один есть [нрзб.] лицо, на которое устремляется внимание читателя. План Камоэнсов приличен для эпопеи, но чудесное употреблено им безрассудно. Он смешал христианство с язычеством; тогда думали, что не может быть поэзии без Гомеровых богов.

«Телемак», хотя в прозе, достоин названия эпопеи; план основателен и имеет возвышенность, приличную эпической поэме. Описания Фенелона, особливо описания простоты и трогательных сцен, прекрасны и богаты.

Первые книги лучше в сем сочинении. Последние слабее: особливо в изображении военных подвигов заметна слабость и недостаток в силе. Рассуждения политические и моральные несколько неприличны поэзии, которая для нашего образования употребляет картины действий, чувства, характеры, а не простые наставления.

«Генриада» Вольтерова есть правильная поэма; в ней находим сравнения вообще разительные и новые, но в целом она недостойна быть причисленною к лучшим произведениям Вольтера. Язык французский способнее выражать чувства трагедии, нежели высокость и величие эпопеи. Слог «Генриады» часто слаб; иногда близок к прозе и плоск, и поэма иногда утомительна; не поражает воображения и не производит того энтузиазма, который должна вселять эпическая поэма. Фикция Вольтерова неудачна. Он употребил аллегорию, самую сухую и непривлекательную из всех вымыслов; аллегорические существа не должны действовать там, где действуют люди, из сего выходит смесь существенного с мечтательным, утомительная для воображения. Повествование в сей поэме слишком сжато и не подробно. Происшествия рассказаны сокращенно, отчего ослаблен и уничтожен весь интерес. Но чувства вообще возвышенны и благородны. Религия представлена достойным ее образом. Дух терпимости и человеколюбия все оживляет в сей поэме.

Мильтон выбрал совершенно новую для себя дорогу, и, читая «Потерянный рай», переносимся в новый мир; видим себя в кругу новых, незнакомых нам существ. Здесь ангелы и демоны суть действующие лица, а не составляют чудесное в поэме. Мильтон выбрал предмет, приличный его гению, который стремился к необыкновенно возвышенному. В его эпопее находятся места темные и сухие, иногда он больше метафизик и теолог, нежели поэт, но вообще он привлекает и поражает воображение, и занимает сильнее по мере своего приближения к развязке, что есть оселок эпического сочинения. Он переменяет места, перелетает с земли на небо, с неба в ад и всегда умеет сохранить единство плана. Конец его только может почесться слишком незначительным для эпопеи. Сюжет Мильтонов не принимал большого разнообразия характеров; но поэт выдержал те, которые имел случай изобразить. Он дал Сатане смешанный характер, отчего он сделался интересен. Изображение божества не так удачно. Первобытная невинность первых людей изображена искусно и привлекательно. Высокость есть главное достоинство Мильтона. Оно другого рода, нежели Гомерово.

Гомер жив и стремителен. Мильтон имеет некоторое спокойное величие. Гомер поражает изображением подвигов, Мильтон — изображением высоких предметов. В Мильтоновой поэме находим красоты трогательные и приятные.

Последняя часть сей поэмы слабее первой; но вообще стиль Мильтона имеет великое достоинство; он всегда приличен сюжету, всякого рода красоты находятся в Мильтоне; но он весьма неровен. Он блуждает иногда в теологии и метафизике; и тогда язык его груб. Он часто употребляет технические термины и любит выказывать свою ученость. Но если он часто бывает ниже самого себя, зато часто бывает выше всех поэтов, древних и новых.

Лагарп[5]

ГРЕЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ

Много писано об эпической поэзии, но правил настоящих и общих мало. Гений должен быть главным правилом и путеводителем.

Поэзия есть первое искусство, которым люди начали заниматься; эпопея есть первый род поэзии, который был трактован. Священные гимны Орфея и поэмы Гомера доказывают то, что говорит Аристотель, что поэзия сначала посвящена была славе богов и героев. Эпопея была вместе героическою и священною. Она есть повествование в стихах с правдоподобием занимательного и героического происшествия. Правдоподобного потому, что поэт должен сохранить если не историческое, то по крайней мере моральное вероятие, держаться в границах возможного; героического потому, что эпопея была и есть посвящена предметам высоким и важным; занимательным потому, что эпопея должна трогать и привязывать душу, как трагедия.

1. Единство действия необходимо в эпопее: человеку натурально желать заниматься одним определенным предметом, идти к предназначенной цели. Эпопея не есть история. Поэт творит, составляет нечто целое, которое можно обнять вдруг, без затруднения, одним взглядом.

Все предметы не могут быть равно приличны для эпопеи. Шутливая поэма есть пародия настоящей эпопеи, которая должна быть величественна и возвышенна. Между ними такое же различие, какое и между их предметами.

2. Продолжение эпического действия должно быть таково, чтобы ум мог без затруднения обнять его. Единство действия требует необходимо и пределов. Поэт должен поместить начало свое и конец в таком расстоянии, на котором бы читатель не мог утомиться или охладеть.

3. Эпопея должна быть написана в стихах, которые сами по себе составляют одно из главнейших ее достоинств и без которых она непременно будет степенью ниже. Трудности, которые надобно побеждать, ужасают одну посредственность и придают новые силы гению.

4. Чудесное должно входить в состав эпической поэмы. Только в таком случае оно исключается, когда сюжет его не приемлет. Наша религия, так же как и язычество, может быть источником чудесного. Чудесное само по себе противно здравой философии. Но поэт не есть простой философ, он говорит воображению. Человек любит чудесность, удовольствия воображения суть первые для него удовольствия; в нем есть неисчерпаемый источник чувствительности, которая не довольствуется тем, что есть, стремится к тому, что может быть, хочет все оживить, говорит со всем, от всего требует ответа и открывает нам новый порядок вещей; сия-то чувствительность делает привлекательными изображения древних, которые все оживлены своею фантазиею. Их религия сама была поэзиею. Наша меньше дозволяет разнообразных фикций. Поэт пользуется ими, поражает, увлекает воображение; это его цель, мы должны наслаждаться его творениями. Боги Гомера имеют все человеческие слабости, тем они лучше для поэзии, которая представила их ощутительным для глаз образом. Поэт польстил человеческому самолюбию, сравнив его с божеством и чрез то соединял драматический интерес с богами, которых одарил страстями человека.

5. Эпопея должна иметь моральную цель. В ней заключено действие, басня, следовательно, и нечто моральное. Поэт не выбирает вначале моральной истины, которой бы поэма его была доказательством. Он находит историческое происшествие великой важности, интересное, великий характер, великое действие, хочет их изобразить и нравиться другим в своих изображениях. Вот цель его, мораль с нею связана непременно. Все древние поэты почитались учителями морали и поэзии священной, потому что соединена была со всеми церемониями религии.

Гомер сам по себе мало известен. Он жил триста лет по разорении Трои. Девяносто городов спорили о имени

его отечества. Смирна или остров Хио почитаются, по всей вероятности, его родиною. Об нем много написано басен (189 стр. «Лицея»).

Платон почитает вымыслы Гомеровы способными дать самое ложное и недостойное понятие о божестве, что справедливо в философии, которая ищет истины, и несправедливо в поэзии, которой цель прельщать и веселить воображение.

Хотели оправдать Гомеровых богов аллегориею. Аллегория известна в самой отдаленной древности, и некоторые Гомеровы вымыслы имеют в самом деле аллегорический смысл, но все они не аллегория; боги его суть те боги, которым верили в его время. Должности философа и поэта неодинаковы. Первый исправляет понятия, второй изображает привлекательнейшим образом то, что есть. Гомер не мог составить другой мифологии; он воспользовался тою, которую нашел.

В его время телесная сила почиталась первым достоинством, и он дал своим героям, которых не пощадили, также необычайную телесную силу. Тогда не стыдно было признавать себя слабее в силах и уступить. Нынче, когда одинакие оружия сравняли людей, бесчестно признаваться бессильным. В «Илиаде» все зависит от богов: и сила, и успехи, и мудрость. И сие самое участие богов не уменьшает достоинства героев, но еще их возвеличивает, ибо сближает их с божествами, которых покровительства они удостоены.

Характеры Гомера выдержаны и разнообразны. Каждый имеет свой отличительный образ. Ахилл есть в сем роде совершеннейшее произведение духа.

Гомер изобразил нравы своего времени, простые, близкие к натуре, привлекательные в поэзии и в морали. Натура есть модель поэзии. Поэт должен ее списывать и представлять во всей ее неукрашенности. Тем привлекательнее будут его изображения.

Главный недостаток Гомера состоит в том, что почти половина «Илиады» занята изображением сражений, но самый этот недостаток служит доказательством великого, богатого, изобретательного гения. Некоторые места в нем слабы; иные речи неуместны и слишком длинны, некоторые описания слишком подробны; многие сравнения однообразны, продолжительны и неверны.

Красоты Гомера состоят в расположении и в слоге. Он сделал героя своего блестящим и благородным в том самом, что порочно в его характере. В поэтическом лице, которое должно возбуждать интерес, моральные недостат-

ки должны прикрываться силою страсти и некоторым величием, которое производит минутное над нами очарование. В этом самом он имеет преимущество над философом, он пленяет нас и выводит из заблуждения; он делает нас сообщниками преступлений и потом их судьями: тем действительнее его уроки.

В «Одиссее» не находим величия «Илиады».

Гомер много путешествовал и много имел познаний. Он, конечно, в своей старости хотел заняться сочинением такой поэмы, в которой бы могли поместиться его различные наблюдения и предания, им собранные.

Басни «Илиады» возвышают воображение, но басни «Одиссеи» его отвращают. Ход ее медлителен. Поэма переходит от приключения к приключению без всякого плана. Он хотел заставить Улисса драться с Иром, представить героя своего в унижении — и представил в низости; он хотел употребить контраст — и уронил достоинство эпопеи. Сия поэма возбуждает любопытство картинами нравов древности, изображениями простоты, гостеприимства, но «Илиада» есть венец Гомера, она возвела его на степень величайшего поэта древности.

ЛАТИНСКАЯ ЭПОПЕЯ

Виргилий последовал Гомеру; иногда оставался позади, иногда перегонял его. Он заимствовал много из своих соотечественников. Вторая песнь «Энеиды» переведена слово в слово, по уверению Макробия, из Пизандра, греческого поэта.

Первые недостатки Виргилия находим в характере его героя; он от начала до конца поэмы представлен без малейшей слабости; он никогда не покоряется страсти, никогда не оживляется, и холодность его характера охлаждает самое поэму.

Первые шесть книг имеют такой точно ход, какого требует эпопея; только после четвертой книги описание игр, прекрасное само по себе, должно ослаблять читателя. Последние шесть песен не согласны с тем правилом, что в эпической поэме все должно постепенно возвышаться; в них Виргилий падает и отдаляется от своего образца, Гомера.

Гомер выбрал известных и славных героев; Виргилий воспевал неизвестных.

NB. Искусство Гомера сделало героев его славными и известными. Может быть, до него совсем не такую идею имели об Ахилле, какую дала о нем «Илиада». Не все разрушители Трои были известны сами по себе, а спутни-

ки Энея изобретены воображением Виргилия, которое не дало им особенного, разительного образа. Например, Тасс умел прославить своих вымышленных героев, они так же всем известны, как Гомеровы, не потому, что имеют великое имя его истории, но потому, что живо представлены поэтом, который умел напечатлеть их образ на нашем воображении. Герои Виргилиевы сами по себе неизвестны, и поэт не умел их вывесть из сей неизвестности.

Вторая, четвертая и шестая книги «Энеиды» могут почесться памятниками совершенства в поэзии древних, и главное отличие Виргилия состоит в слоге, который красотою превосходит всё, что известно нам в стихотворстве. Если Виргилий не превзошел Гомера в изобретении, в богатстве и в целом, то превзошел его в совершенстве некоторых частей и в изяществе своего вкуса.

Силий Италик подражал Виргилию. Он воспел вторую Пуническую войну. Его поэма есть газеты в стихах. Слог его чист, но слаб и вообще посредственен.

Стациева «Тебаида» скучна, надута и несносна для чтения. Сражения братьев описаны в ней лучше всего; в сем описании встречаются сильные, патетические черты.

Клавдиан есть надутый, напыщенный стихотворец, который скучает пышными, отборными фразами.

Луканова «Фарсала» есть история в стихах, но, имея возвышенность в духе, автор оживил ее чертами силы и высокости, которые спасли ее от забвения. Он скучен и утомителен, но предмет его возвышен; иногда он блистает сильными, оригинальными красотами и даже бывает иногда истинно высок. Он не имел искусства писать, без которого самый талант останется тщетным. Одно сие искусство привлекает читателя. Воображение Лукана беспрестанно стремится к высокому и часто не ошибается в выборе; и не имеет сей гибкости, которая разнообразит формы слога, движение фразов и цветы предметов; он не имеет сего здравого смысла, который избегает чрезмерности в изображениях, надутости в идеях, ложного в отношениях, худого выбора, растяжки и излишества в подробностях; стихи его совершенно однообразны и всегда одинаковы для ума и слуха. Все его красоты заглушены множеством недостатков, которые часто выводят из терпения читателя и заставляют его бросить книгу. Квинтилиан причисляет его к ораторам; и в самом деле он величайший оратор в речах своих, которых тон возвышен, силен и жив*.

* Далее в «Конспекте...» отсутствует несколько листов, хотя в нумерации это не отражается: за л. 14 об. следует л. 15.

[Баттё][6]

<...> Против, изображает последствия: я ничего не вижу, но всё воображаю; но зато ничего не должен угадывать, потому что всё слышу и всё могу себе представить. Действие живописи ограниченнее; ее изображения ощутительнее, но не так подробны, не так сильны; ее впечатления нераздельнее, но зато короче и не так продолжительны; живописец представляет глазам наружность лучше поэта, но меньше действует на воображение. Поэт заставляет воображать то, что не может представить чувствам, следовательно, больше приводит в движение душу и мысли. Оба должны побеждать трудности: живописец должен представлять не одну наружность, но видимым открывает невидимое; поэт должен самую отвлеченность делать ощутительною для чувств и самим мыслям давать тело. Тот употребляет краски, этот слова; тот изображает для глаз физических, этот для глаз умственных. Живописец должен быть поэтом, поэт живописцем. Видя положение и жесты Ахилла, изображенного на картине, я еще должен угадать его чувства и сам себе их выразить. Поэт за меня их выражает; по ним я угадываю положение и наружный вид героя, которые сверх того вижу в описании и могу вообразить с довольною ясностию.

Искусства суть подражание природе, следовательно, должны подражать ей и в отличительности родов (espèce); каждое должно иметь свою особенность, неизменяемую и неотъемлемую. Что составляет отличие всякого рода поэзии? Или качество действующих, или самое содержание, или действие, производимое сочинением! Но действующие лица входят в содержание пиесы; содержание всякой пиесы должно производить свое действие, следовательно, действие, какое бы оно ни было, должно отличать каждый род поэзии; цель ее изображать и трогать сердце; предметы изображения, будучи различны сами по себе и возбуждая различные страсти, составляют и различие родов поэзии.

Что такое эпическая поэма. Эпопея в обширнейшем смысле значит стихотворный рассказ, но в общепринятом смысле она знаменует поэтическое повествование великого действия, важного по своему влиянию на целые народы или даже на весь род человеческий. Она не есть простая история. История посвящена истине. Эпопея живет вымыслами. История описывает, предлагает просто. Эпопея должна восхищать, пленять, возбуждать удивление. Исто-

рия представляет происшествия, не думая нравиться их необычайностью, не думая о связи, о целости. Эпопея занимается одним происшествием важным, занимательным, предлагает возвышенные характеры, выбирает лучшие черты — одним словом, составляет нечто порядочное, гармоническое целое, которого все части тесно соединены между собою. История следует натуральному порядку вещей, не отступает от летоисчисления, иногда проницает во внутренность человеческого сердца, ищет в нем причин происшествий, но ограничивает себя естественным и не переступает за пределы натуры и человечества. Эпопея живет чудесным: она не довольствуется природою, видит сверхъестественные причины и обнаруживает их перед глазами человека. История есть повествование истинных происшествий в том точно порядке, в каком они случились. Эпопея есть поэтическое повествование происшествий великих и чудесных, не истинных, но правдоподобных и основанн[ых] на ист[ории].

Содержание эпической поэмы. Одна страсть, одна привычка не составляют содержания эпопеи: она изображает действие. Что такое действие? Предприятие, дело, которое производится с целью и выбором. Привычка есть отдаленная причина; страсть есть главное направление сей привычки; следствие сего направления есть действие: страсти должны быть основанием эпических действий.

Качество эпического действия. В каждом эпическом действии должно быть сохранено единство: когда бы два действия равно интересные составляли эпопею, тогда бы они одно другое ослабили. Целость действий героя, жизнь его не могут составлять сущности правильной эпической поэмы. Потому 1) что целая жизнь слишком обширна и не может быть объята вдруг одним взором, 2) что не все важно в жизни героя, 3) что происшествия целой жизни, не будучи связаны одно с другим, не могут иметь занимательности для читателя, который остановится, как скоро устанет, не имея нужды читать далее. Что составляет единство действия? Его совершенная независимость от всякого другого действия и натуральная связь всех его частей. Единство действий зависит от той цели, которую себе предназначаешь и которую предлагаешь при самом вступлении. Каждое действие имеет два предмета: один, побуждающий действовать героя; другой, служащий заключением самого действия; первый показывает точку, с которой устремилось действующее лицо; другой — ту точку, на которой оно остановилось и на которой совершено его предприятие; между сими двумя точками должны

помещены быть все происшествия эпопеи. Итак, единство действия зависит от предложения поэта при начале поэмы. Его не дóлжно смешивать с единством содержания, которое, будучи одно, может иметь в себе множество действий и не иметь целости, необходимой для эпопеи. Единство действия определяется единством предмета или намерения; оно допускает употребление эпизодов, которые должны, однако ж, иметь совершенное с ним сношение.

Эпизоды. Эпизодами называются вводные действия, соединенные с главным действием, служащие для разнообразия, отвлекающие на время внимание читателя от настоящего ему предложенного предмета. Сии действия могут быть отделены от поэмы, не разрушив ее. Поэма и без сих действий посторонних будет все поэмою, то есть главное действие ее сохранится. NB. Но без эпизодов главное действие было бы очень сухо и непривлекательно. Эпизод есть не иное что, как изображение подробнейшее которой-нибудь из частей, составляющих целость эпопеи. Например, Эрминия в «Иерусалиме» принадлежит к героям поэмы потому, что имеет с ними сношение: она влюблена в Танкреда. Поэт, оставляя на время главное действие, которое есть осада Иерусалима, занимается одною Эрминиею; вот эпизод, но это не есть нечто совершенно отдельное от эпопеи; он входит в состав ее так точно, как всякий член тела входит в состав всего тела: отними его, тело не разрушится, но будет несовершенно. Следовательно, необходимо нужно, чтобы всякой эпизод имел тесную связь с главным предметом; чтобы он не мог быть от него отделен без произведения какого-нибудь несовершенства. Если бы не было эпизодов, то всякая поэма могла бы всегда быть прекрасно рассказана в нескольких строках, ибо описание всякого частного происшествия, на которое писатель устремляет особенное внимание, есть уже эпизод. В эпопее все эпизоды больше или меньше привязаны к главному действию.

Эпизод самое слово вначале означало рассказ, вмешиваемый лирическими певцами в их песни, петые в похвалу богов. Сии рассказы, иногда будучи совершенно чуждые, произвели наконец трагедию, и то, что было предметом вводным, наконец сделалось главным; а песни и гимны, бывшие главным предметом, сделались эпизодическим. Но каждая из сих частей сохранила свое наименование в зрелищах, смешанных с лирическими песнями: рассказы, повествования сохранили имя эпизодов, а пение — имя хоров. Но мы разумеем под сим именем частное действие,

помогающее главному и могущее от него отделиться без произведения расстройки.

Эпизоды в эпической поэме должны быть приводимы обстоятельствами. Вещи бывают связаны невидимыми узами между собою; нужно только дать почувствовать и обнаружить сии тайные узы.

Эпизод должен быть краток по мере своего отдаления от главного предмета. Иногда он служит для одного только развлечения, успокоения ума, который может утомиться продолжительностью внимания, на один предмет устремленного.

Эпизод должен представлять неодинакие предметы с предыдущими и последующими, ибо он употребляется для разнообразия, однако в нем должен быть сохранен тон эпопеи, несмотря на сие разнообразие.

ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ, ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ ЭПИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Два способа занимать, привязывать: самим действием и предметом; или противностями, которые дóлжно поделить для совершения действия, для достижения к предмету. Первое трогает, привлекает; второе возбуждает внимание и любопытство.

Трогательное заключает в себе несколько родов интереса. Интерес национальный; интерес религии; интерес человечества вообще. Последний должен быть сильнейшим, потому что он общественнее, а первые два интереса от него совершенно зависят и от него заимствуют свою силу. Без него они должны быть очень слабы.

Интерес человечества разделяется на многие отрасли, из которых каждая может быть главным предметом какого-нибудь рода поэзии. Эпопея возбуждает удивление, но в ней заключено и множество других интересов; она может в себе заключать и трагический, и лирический, и пастушеский интересы, ибо объемлет множество разнообразных предметов.

ЗАВЯЗКА И РАЗВЯЗКА ЭПИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Противности, препятствия, второй способ возбуждать внимание и любопытство, называются *завязкою* в поэме, а их разрешение — *развязкою*.

Действие без завязки почти всегда неинтересно, ибо трудности и препятствия приводят в действие страсти и

обнаруживают великие добродетели. Итак, каждое действие должно иметь завязку.

В поэме есть главная завязка и частные, подчиненные главной. Завязка происходит или от незнания, или от слабости действующего. Открытие неизвестного героя или превозможение того, что противилось силе героя, составляет развязку. Первую называют развязкою от открытия, вторую — развязкою от перипетии или от переворота. Итак, завязка заключается в слабости средств, сравниваемых с великостию предприятия, в силе препятствий, противящихся предприятию, в борении двух противуположных сил, которого следствие должно быть получение желаемого. Чем труднее развязка и чем она удовлетворительнее, тем совершеннее. Лучше, если она выйдет из самого действия, нежели из чего-нибудь постороннего, к нему не принадлежащего; она должна быть натуральна, непринужденна, выведена из самих обстоятельств, без всякой натяжки. Короче сказать, завязка и развязка составляют истинный характер всякого рода поэзии. Завязка есть не иное что, как усилия действующей причины, а развязка не иное что, как успех или неуспех этого действия. Если поэт хочет удивить, поразить, он должен представить герою своему необычайные трудности и препятствия, требующие чрезъестественной силы и наконец им побеждаемые.

NB. Сатана Мильтонов есть разительнейший характер его «Потерянного рая», но не он возбуждает сильнейший интерес; не ему желают успеха; напротив, Адам и Ева, против которых он вооружается, привлекают всё сожаление и любовь читателя, следовательно, заставляют его желать, чтобы все козни Сатаны были разрушены. И в том-то и состоит неудовлетворительность развязки «Потерянного рая», что в нем торжествует та сторона, которая противна читателю, и гибнет та, которой он желает торжествовать. Конец эпической поэмы, кажется мне, всегда должен быть счастлив, то есть в ней должен торжествовать тот, кто интересует более читателя и кто, следовательно, достойнее торжества. Трагическая развязка противна чудесному, употребляемому в эпопее, в которой употребляются самые неестественные средства для достижения к предполагаемой цели: следовательно, они должны довести к ней, иначе не дóлжно их употреблять, и они останутся бесполезными.

Кто хочет возбуждать ужас и сожаление, тот должен употреблять несчастную развязку, и трагедии, имеющие конец счастливый, не должны по-настоящему быть причисляемы к истинным трагедиям.

NB. Это значит уже слишком ограничивать искусство драматического писателя. Как? «Альзира», «Меропа», «Андромаха», «Аталия» не трагедии, потому что их конец не несчастлив, но разве в продолжение действия зритель не трепетал и не плакал? Неужели он должен плакать только на конце! Согласитесь, приятнее оставить театр с сильнейшим впечатлением; но, конечно, не дóлжно исключать из числа трагедий тех, в которых середка и предпоследние сцены трогательнее и славнее самых последних; сверх того иное содержание противно несчастной развязке: лицо добродетельное не должно гибнуть и быть жертвой злобы. Такая развязка возмутительна и не трогательна. Добродетельный может быть несчастлив только от одного себя или от судьбы; страсть или какой-нибудь ужасный удар рока должны погубить его. Но в такой пьесе, где злоба представлена в борьбе с добродетелью, последняя должна всегда остаться победительницею. Я не знаю, почему Баттё называет развязку «Британника», «Тебаиды», «Горациев» и даже «Федры» трагическою. Британник ребенок, жертва Нерона, холодного убийцы, об нем сожалеешь, но остаешься спокойным. Полиник и Этеокл не возбуждают интереса своею враждою, следовательно, и конец их не может быть трогателен и ужасен. Развязка «Горациев» совершенно слаба и не ответствует силе некоторых характеров, в ней изображенных: она кончится судом и прощением, которое можно было предвидеть. В сей трагедии нет ничего трагического, то есть производящего ужас и сожаление, ничего, кроме одной или двух сцен. Развязка «Федры» не разительна, потому что главный и сильнейший характер в сей пьесе есть Федра, которой дóлжно было погибнуть, которая своей страстию больше трогает, нежели своею смертию: Ипполит есть несчастная жертва, больше ничего; об нем зритель не может плакать. «Альзира», «Меропа», «Радамист», «Родогуна», «Аталия», «Танкред», «Заира», «Брут» — вот истинные развязки, но они не все несчастны.

ЭПИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ЧУДЕСНО

Эпическая поэма есть повествование чудесного действия. Чудесное нравится людям. Первые повествователи избрали дела великих людей своим предметом. Сии великие люди происходили от богов, следовательно, могли иметь их своими помощниками: это согласовалось с общею верою; сия смесь богов с человеками имела два

действия: первое возвышало самих героев и делало их интереснее, второе укореняло в сердцах веру в вездесущность и тесную связь с людьми богов — вот происхождение чудесного эпопеи. Эпические поэты им воспользовались; они чрез то распространили круг своих изображений и мыслей; небо, земля, общество, люди, боги — все досталось им во владение. Но употребляя богов и чудесное, они не вводили их во все подробности: первое, для того чтобы не оставить в совершенном затмении других актеров, не истощить слишком чудесности и не сделать его однообразным; второе, для того чтобы предоставить богам, верховной [нрзб.] одно первое направление (impulsion), а людям одну покорность их воле и сему направлению, которым обнаруживается все их могущество; итак, боги и высшие силы должны быть главными действующими в эпопее; показываться только издали, повременно; а люди — подчиненными действующими, всегда видимыми, всегда близкими, потому что зрелище сие представляется одним людям.

Необходимо ли чудесное для эпопеи? Что разумеют под именем *эпопея*? Рассказ стихотворный? Следовательно, всякая трагедия, переложенная в простой рассказ, может называться эпическою поэмою, происшествия, стихотворно описанные, будут эпич[еская] поэма! Единство действия? Но сие качество принадлежит всякой поэме и давно утверждено вкусом. Самая высокость и обширность действия? Но человек, великий, малый ли,— всё человек! Героизм действия? Но трагедия равномерно представляет героические действия, не будучи эпопеею. Что же отличает эпическую поэму от всякого другого рода поэзии? Чудесность! Примесь сверхъестественного. Сие право пользоваться чудесным, преступать обыкновенные границы натуры почитает и Сократ одним из счастливейших прав поэта, следовательно, он мыслит, что всякий поэт должен пользоваться сим правом. Какая цель эпической поэмы? Удивлять, то есть наполнять душу идеями, ее возвышающими. Предметы великие возбуждают в нас к себе почтение. Удивление может быть не всегда приятно: например, если предметы слишком к нам близки, мы сравниваем себя с ними и унижаемся. Если же они в некотором отдалении, то мы с удовольствием платим им дань удивления: нам приятно быть справедливыми и проницательными. Если же с сими предметами соединена идея чудесного, то они еще от нас далее, следовательно, возвышеннее, и наше удивление становится бескорыстнее: мы удивляемся, не обращая взгляду на себя; разнообразие

делает сие чувство приятнейшим. К тому же сие чудесное само по себе благородно и возвышенно: мы видим перед собою всю вселенную, все существа земные и небесные. Буало говорит, что религия христиан не может быть употреблена в эпопее. Я с этим мнением не могу согласиться. Все зависит от искусства поэта и от образа представления. Конечно, чудесное христианства не будет так представлено, как чудесное мифологии древних.

NB. Баттё говорит, что эпопея *не должна и не может* существовать без чудесного: следовательно, он должен дать какое-нибудь другое имя таким поэмам, в которых не употреблено чудесного, например, Лукановой «Фарсале», Гловериеву «Леониду», которые суть стихотворные рассказы великих действий, что есть сущность всякой эпической поэмы. Удивлять есть цель эпической поэмы, говорит Баттё, но эпическая поэма не может существовать без чудесного, по его мнению; следовательно, не достигнет своей цели, не удивит без чудесного; следовательно, удивлять может нас одно только чудесное, неестественное, выходящее из границ природы. Но поэт, изображающий великие, необыкновенные происшествия, которые потому уже принадлежат к роду чудесного, что необыкновенны и чрезвычайны, поэт, который исполнит все условия эпической поэмы, то есть сохранит единство и привлекательность действия, изобразит верно и драматически великие разнообразные характеры, составит искусно свою басню, соединит эпизоды с главным действием так, что они будут служить для одного разнообразия и украшения, а не для рассеяния внимания. Поэт с чувством и с истинным очаровательным языком гения, поэт, которого стихи, гармонические и сильные, будут согласны со всяким предметом, им изображаемым, такой поэт неужли не будет причислен к эпическим единственно оттого, что он не употребил чудесного? Быть так строгим не значит ли порабощать гений и принуждать поэтов с подобострастием невольника идти по той дороге, которая начертана им предшественниками их? Нет! Пускай всякий поэт избирает свою особенную дорогу! Не будем обременять его целями! Цель поэзии: трогать, восхищать, очаровывать душу; наполнять ее благородными, возвышенными чувствами; кто сумел достигнуть сей цели, тот истинный поэт, тот, можно сказать, мой благодетель, ибо он наполнил сладостнейшими чувствами душу мою. На что спрашивать, какие средства он употребил для достижения возвышенной цели. Всякий теорист предлагает правила, которые он или почерпнул из образцов, или сам изобрел,

видя перед собою образцы, видя их совершенства и несовершенства и стараясь узнать то, что могло бы сделать их еще совершеннее,— вот дело всякого законодателя вкуса. Поэт только пользуется его мнениями, но выбирает свою особенную дорогу. Законы поэзии то же, что законы в гражданских обществах: они запрещают недостатки так точно, как законы гражданские запрещают преступление. Поэт так же точно находит стихотворные красоты, как добродетельный человек дела добродетели. Ни тот, ни другой не спрашиваются с законами. Один следует своему гению, другой — своему сердцу. Всякий выбирает свою дорогу: что нужды, что она еще никому не была известна, она ведет к добру! Этого довольно. Великий истинный поэт, конечно, сохранит общие правила вкуса, которые всегда неразлучны с дарованием и гением, так же как добродетельный человек сохранит общий закон натуры, всем людям вообще данный, но не всем равно известный и понятный.

Особенности, отличия от других в произведениях первых и в поступках последних суть то, что составляет частный характер обоих: в этом последнем случае они должны быть совершенно свободными.

Возвратимся к *чудесному*. Чудесное не должно почитаться необходимым для эпической поэмы, потому что и без него можно поразить, тронуть, возвысить душу. Если поэт исполнит все другие условия эпопеи, то он исполнит все, чего от него требуют. Но если чудесное, не будучи необходимым, может быть, однако, источником, изобильным и богатым, многих высоких и разительных красот в эпопее, то выгода всякого поэта им пользоваться, и он не должен лишать себя добровольно одного из сильнейших средств действовать на душу своего читателя. Может быть, в наше время чудесное не было бы столь действительно, сколь бы оно могло быть в древнее время: тогда оно составляло часть самой религии, теперь может только действовать на воображение; но оно есть богатый источник высокого, возвышенного, следовательно, должно быть приятно людям во всякое время и всегда прилично эпопее. Во власти поэта употреблять такой род чудесного, какой он захочет и какой для него выгоднее: Гомер проложил дорогу, но он не велел нам за собою следовать как невольникам. *Чудесное* не может помрачить *натурального;* напротив, оно его возвысит, только должна быть сохранена приличность. Чудесное, почерпнутое в христианской религии, по моему мнению, еще лучше, нежели чудесное древней мифологии: оно само по себе не

так разнообразно, но может служить для разнообразия в той поэме, в которой действуют люди.

Боги древней мифологии слишком похожи на людей и часто могут быть с ними смешаны; Бог христиан и высшие силы, которым они поклоняются, имеют в себе особенную возвышенность, которая всегда их от людей отличает. Они не могут быть изображены теми же чертами, какими люди изображаются. В Священном писании больше несравненно высокого в рассуждении поэзии, нежели в древней мифологии: все идеи, все изображения, которые в нем почерпаются, имеют в себе что-то непорочное, небесное; но они непременно должны быть представлены вместе, в смешении с другими картинами; тем будут разительнее, возвышеннее.

Сами ж по себе они не могут быть содержанием эпопеи. Клопшток выше Гомера во многих местах, но поэма его, как поэма эпическая, скучна и однообразна; мир, в который он нас переносит, слишком от нас далек; мы ничего не можем представить и теряемся в своем воображении. Итак, чудесное нужно для всякого эпического поэта; нужно потому, что может быть источником высоких красот; но должно ли быть всегда употребляемо и может ли эпическая поэма без него произвести свое действие — это оставляется на разрешение поэтам, которые сами знают, что для них лучше и что скорее может довести их до предмета, ими избираемого.

Общая вера того народа, для которого пишет поэт, должна служить подпорою чудесному, которое он употребляет.

NB. Мне кажется, читатель, перемещаясь духом в те лица, которые ему представляются, или, лучше сказать, в те, которые больше его интересуют, принимает и их веру на то время, в которое видит их перед собою. Он, так сказать, самого себя забывает и ставит на место своих героев, какой бы они религии ни были.

Какое бы ни было действие, великое или малое, возвышенное или смешное, как скоро чудесное с ним смешано, то оно есть эпопея.

NB. Здесь Баттё, кажется мне, сам себе противуречит. Важная, героическая эпопея имеет совсем не ту цель, какую имеет шутливая. Героическая эпопея имеет точно такое отношение к шутливой, какое трагедия имеет к комедии. Первой цель изумлять, трогать, возвышать душу; последней — смешить и осмеивать. В первой чудесное употребляется для произведения сильнейшего действия: и поэт и читатель ему верят или должны на

несколько времени в нем увериться. В последней чудесное употребляется иронически: поэт первый над ним смеется; оно тем смешнее, чем важнее представлено и чем больше противуположности между его важностию и шутливостию тона всей поэмы. Шутливая поэма есть пародия эпической. Она есть больше сатира, нежели эпопея, и, конечно, не подчинена тем же правилам, которым обыкновенную эпопею подчиняют. Она не требует такого сильного интереса. Шутливость составляет главное ее отличие. Поэт успел совершенно в своем предприятии, если заставил смеяться и не наскучил. Впрочем, не знаю, может ли быть шутливая поэма так же продолжительна, как героическая. Ариост смешивал шутливое с высоким.

Как употреблять чудесное. Два вопроса, когда и как оно должно быть употребляемо. Сначала отличим существенные божества от символических. Первые принимаются за существа физические и действующие, последние не иное что, как символы, образы какой-нибудь страсти и тому подобное. Аллегорические божества должны быть представляемы мимоходом, потому что аллегорическое представление по-настоящему не иное что, как поэтический оборот, фигура реторическая (Буало персонифицировал Раздор в своем «Lutrin»). Божества несимволические представляются в эпопее или отдельно от героев, или в соединении с ними: в первом случае их действия видимы одним только читателям, в последнем они открыты и самим героям; или, наконец, божества эпические, не являясь сами, показывают, однако, свое действие, употребляя сны, видения и прочее. Чудеса (miracles) не должны быть представляемы в эпопее: она требует не чудес, но чудесного, необыкновенного (merveilleux). Чудо есть расстройка законов природы, а в эпопее все должно быть представлено в совершенном с ними согласии. Чудесное эпопеи есть не иное что, как снятие покрова с тайнейших действий природы, открытие всех пружин, которыми ее машина приводится в движение. Поэт все видит и все дает видеть, следовательно, представляет то, что не все и не всегда видят; но все это должно непременно быть подчинено общим законам природы и согласно с идеею истины: иначе будет странно и нелепо.

NB. Поэма «Lutrin» не должна служить примером эпической поэме: в ней аллегорическое чудесное лучше, нежели неаллегорическое, потому что оно представляется шуточным образом, для смеха. Читатель ему не верит и не должен верить. Настоящие боги не могут в шутливой поэме представлять роли, им приличной. Поэт с важно-

стию (притворною) рассказывает неважные, смешные происшествия. Эта противуположность важного тона с смешным содержанием составляет всю забавность шутливой эпопеи: аллегория для нее гораздо приличнее существенного, ибо в ней все вещи не такими представляются, каковы они в самом деле, следовательно, и не могут иметь такого интереса, какой имеется в настоящей эпопее: шутливость есть главный интерес сатирических поэм.

Где должно употреблять чудесное. В важнейших случаях, таких, где одна человеческая сила недостаточна, чудесное всегда должно быть употребляемо и всегда может произвести успех. В обстоятельствах неважных божество только что унижается и теряет свои принадлежности, которые суть могущество, величие, мудрость.

Правдоподобие чудесного. Чудесное в эпической поэме есть не иное что, как открытие тайнейших и чрезъестественных пружин великого действия; если не тех, которые в самом деле существуют, то по крайней мере таких, которые могли бы существовать и действовать согласно с общим мнением тех, для которых поэт сочиняет. Несколькие черты совершенно сходные, смешанные с другими, не столь сходными, дают большее правдоподобие последним. Поэт же говорит языком вдохновенным: тон его убеждает. Но чудесное, им употребляемое, должно быть согласно с тем временем, в котором он пишет. Привлекательность чудесного уменьшается по мере распространения просвещения.

Эпическое действие не есть аллегория. Ле Боссю говорит, что эпическая поэма есть не иное что, как правило морали, сокрытое под вымышленным действием. Ложное мнение. Нужно ли выдумывать басню и стараться представить в пятнадцати тысячах стихов множество различных происшествий и характеров единственно для того, чтобы убедить читателя в той или другой истине. Цель эпического поэта — представлять глазам нашим примеры необыкновенного совершенства; для сего изобретает он приличную басню, в которую входит все, что может только действовать самым возвышенным образом на душу человека, в чем он может почерпать нравоучения, мысли, чувства и правила. NB. Эпическая поэма заключает в себе всю природу: божественную, физическую и моральную. Поэт изображает ее разительнейшими чертами; действие сего изображения не может не быть благотворно, потому что душа находит в нем самую сладостную пищу, — вот мораль, вот польза, которых ничто не может быть возвышеннее, и в сем-то смысле великий поэт есть

благодетель человечества, ибо он развивает в душе ее возвышеннейшие чувства, ибо он дает пищу тому огню, которым наполнил ее сам творец природы и который угасает, если не будет иметь сей пищи.

Когда хочешь составлять басню, должен взять непременно за основание какое-нибудь моральное правило, говорит Ле Боссю; например, в комедии (как замечает Аристотель) цель поэта есть изобразить странность какого-нибудь порока; он изобретает такое действие, в котором сей порок обнаруживается совершенно и дает действующим лицам какое хочет имя.

NB. Комический писатель изображает обыкновенную натуру: он представляет *людям* тех *людей*, которых они всегда перед собою видят, с которыми они знакомы, к которым они близки если не лично, то по крайней мере своим с ними сходством. Он представляет человека не в некоторых обстоятельствах, приводящих в сильное движение его *страсти*, но в обыкновенном всегдашнем его положении, с обыкновенным его характером, с обыкновенными привычками. Он собирает все черты того характера, который хочет представить, выбирает из них самые сильные, дает сим соединенным характерным чертам имя и выводит их под сим именем на сцену. Он пишет не на лицо, изображает не одного частного человека, а всех в одном: все комические характеры суть не иное что, как идеалы тех характеров, которые они представляют: соберите сто человек скупых, все узнают себя в Гарпагоне, хотя все между собою несходны; что сделал Мольер? Он все принадлежности скупого, найденные им во многих, соединил в одном, и от этого характер Гарпагона есть и будет идеалом скупости для всех времен и народов, ибо натура человеческая во всякое время остается неизменяемою. Представляя идеального человека, комический автор не имеет нужды изобретать прежде своей басни и приноровлять к ней свои характеры; напротив, он к тем характерам, которые хочет изобразить, приноровляет приличную басню, то есть такую, в которой бы они могли самым лучшим образом быть обнаружены. В характерной комедии, которая есть не иное что, как мораль в действии, не басня, то есть не интересность происшествия составляет главное намерение поэта, но самые характеры; конечно, хорошая басня, то есть соединение приличных положений и обстоятельств с характерами, никогда не испортит комедии; напротив, она ее украсит. Но любопытство не одно удовлетворяется комедиею. Я здесь разумею характерную комедию, такую, в которой каждая сцена

должна быть новою чертою того характера, который в ней главный. Характерная комедия должна отличена быть от такой комедии, в которой главное составляет интересность происшествий; в такой комедии басня должна быть прежде составлена и к басне уже применены характеры. Трагедия и эпическая поэма суть театр страстей; для полного изображения страсти нужно придумать способнейшие для того обстоятельства, ибо одни только обстоятельства развивают или приводят в действие страсти и служат, так сказать, им основанием; следовательно, чтобы изобразить эпические страсти, нужно изобресть приличную для того басню; и следовательно, басня есть первое дело эпического поэта. Не одна какая-нибудь моральная истина служит ей основанием, а она служит основанием множеству моральных истин, которые непременно соединены со всяким изображением человека, какое бы сие изображение ни было. В комедии поэт дает вымышленное имя своим героям потому, что он изображает не известное действие, не известных людей, но характеры общие, всем вообще принадлежащие. Он изображает *идеалы* странностей и пороков. В трагедии героической и в эпической поэме, напротив, он изображает историческое великое происшествие или по крайней мере берет лица свои в истории, следовательно, изображает уже известное, но изображает украшенным ему свойственным образом. Цель и обязанность — изображать верно и прекрасно; с таким изображением необходимо соединена и мораль и всякая другая польза.

Всякой Езоповой басне служит непременно какая-нибудь моральная истина основанием; но Езопова басня не иное что, как метафора, сравнение; предлагает истину и для большего в ней удостоверения берет пример в *истории* (идеальной) животных; пример сей должен быть краток. Можно ли сравнить такую басню с обширною баснею эпопеи.

NB. Эпическая поэма в рассуждении своей моральности может быть поставлена наряду с простою историею: историк описывает происшествия, читатель сам выводит из них мораль, какую хочет или какую может из них вывести.

Действие бывает или все вымышленное, или все истинное, или смесь вымышленного с истинным. Если оно истинное, то поэт имеет готовых актеров и действие. Дело его украшать, составлять, приводить в порядок, доканчивать, совершенствовать. Если ложное, то он должен начать прежде изображением главного происшествия,

потом характеров и действий, к нему принадлежащих; наименование совершенно от него зависит; он может наименовать их прежде, после, когда захочет. Ему нет нужды ни до какой единственной моральной истины; натура должна быть единственным его путеводителем. Действие смешанное, то есть половина вымышленное, половина истинное, есть то, в котором поэт вымыслы соединяет с истиною для произведения большего действия. NB. Мне кажется, всякое эпическое действие должно быть *половина вымышленное,* ибо нет поэмы без вымыслов, потому что нет поэмы без стихотворного украшения, а всякое украшение есть само по себе вымысел. Древние любили аллегорию. Аллегория есть прозрачный покров какой-нибудь вещи, какой-нибудь идеи; одушевленная отвлеченность. Но эпическая поэма не должна быть аллегорическою: в ней вещи должны принимаемы быть за то, что они сами представляют, а не за иносказательное изображение других вещей; эпопея непременно *соединена* с моралью, но она ее *не скрывает* под собою, не служит, так сказать, ее телесным образом. В этом случае она имеет сходство с историею. Но как может быть эпическая поэма полезнее истории? Эпическая поэма изображает натуру идеальную, совершеннейшую, украшенную. Ее черты сильнее, разительнее. В ней видим не существенное, а возможное. Одним словом, эпическая басня должна быть принята в том смысле, который дает ей Аристотель: она есть порядочное целое, составленное из вымыслов или истин; целое, в котором все части, одна с другою тесно соединенные, к одному предмету устремляются или один предмет составляют.

Действующие лица, характеры, нравы эпической поэмы. Число действующих лиц определяется нуждою и правдоподобием. Ни больше и ни меньше надлежащего. Эпическое действие есть или действие одного человека, или действие многих, или действие целого народа. В действии целого народа один может быть главным действующим; в действии одного человека может участвовать целый народ. Вообще такое действие, в котором одно лицо главное, интереснее, ибо читатель, будучи частным человеком, все к одному себе относит. Итак, действие одного, с которым соединена судьба целого народа, интереснее всякого действия, в котором одно лицо будет действующим лицом целой нации. Итак, в эпической поэме предпочтительнее действие одного, нежели многих.

NB. В этом случае, мне кажется, должна быть оставлена совершенная свобода поэту. Конечно, то дей-

ствие интереснее, которое соединено или принадлежит такому лицу, которое само по себе нас интересует. Лицо одного человека нам знакомо, мы можем иметь об нем довольно ясную идею, но что такое лицо народа? Она есть не иное что, как отвлечение. Конечно, в таком действии, в котором замешана целая нация, мы интересуемся более теми, которые сильнейшее имеют на него влияние; но самое действие будет потому менее интересно, что оно не непосредственно соединено с интереснейшими лицами, что сии лица в нем только одни орудия, а не причины и что, наконец, идея о сих лицах не так тесно соединена с идеею главного действия, в котором они играют блистательнейшую роль.

Впрочем, все это не должно быть поставляемо за правило: искусство поэта должно все сделать привлекательным. Освобождение Иерусалима есть действие целого народа, а что может быть интереснее сей поэмы?

Качества действующих состоят в характере и нравах, которые дает им поэт. Характер есть побудительная причина всех действий человека, его отличий от всех других человеков. Нравы суть его поступки, действия сей причины. Характер не изменяется. Поступки могут изменяться. То есть человек может давать большую или меньшую волю своему характеру, им управлять и прочее. В эпической поэме нравы или поступки действующих должны соответствовать их характерам, должны быть отличительны. Характеры и нравы познаются по делам и словам героев.

КАКОВЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ НРАВЫ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Четыре главных качества эпических нравов: они должны быть *хороши сами по себе, приличны, сходны, неизменяемы*. Можно бы прибавить *разнообразны*. Изящество нравов, по мнению некоторых, состоит в согласии действий и слов актера с тем мнением, которое об нем получено прежде. Но сие качество не есть ли больше верность, истина нравов, нежели их изящество? Корнель полагает красоту нравов в силе; известно, что стихотворные изображения должны быть сильны, изображаешь ли добродетели или пороки. Поэзия не терпит посредственного. Вообще поэтические лица должны быть добрыми, но доброта их может быть смешана с недостатками. Если же поэт хочет изображать что-нибудь порочное и злое, то он должен основать его на таком качестве души человеческой, которое бы означало возвышенность и силу. *Приличность* нравов состоит в согласии действий героя с его

полом, возрастом, званием, характером, воспитанием, страстями, веком, местом рождения, правлением и понятием об нем, почерпнутым в истории. *Сходство* есть не иное что, как отличительность в изображении характера и нравов, такое изображение, которое одному только лицу может быть прилично. *Одинаковость, неизменность* нравов состоит в сохранении данного им образа, в их постоянстве, в их всегдашнем сходстве самих с собою. Нетрудно распознать в поэме изящество нравов, но как узнаешь их сходство и приличность? Надобно иметь предварительное понятие о тех лицах, о нравах которых хочешь судить, и вообще поэтические изображения имеют свои модели в истории. Если же поэт более сильный берет свой предмет в своем воображении, то все искусство состоит в силе первоначального изображения отличительными чертами характера и нравов и в совершенном их поддержании во все продолжение поэмы. Сии отличительные черты суть лишь действия и слова героев. Ничто так не обнаруживает бедности в дарованиях, как сии эпические изображения действующих лиц, сии ораторские описания характеров. Или герой будет хорошо изображен своими собственными поступками, или худо. Если хорошо, на что описание, на что вывеска: ни Гомер, ни Виргилий не употребляли их в своих поэмах. Я хочу видеть самих героев в действии, а не хочу об них только слышать или верить тому, что мне об них сказывают.

NB. Конечно, если все изображение эпического героя состоит в одном *описании* его характера, то оно не может быть удовлетворительно. Но если поэт после самого сего описания представит перед читателем своего героя действующим и скажет ему: сличай то, что видишь, с тем, что я тебе сказывал, то он, мне кажется, будет прав совершенно. Приятно видеть в некоторых общих, сильнейших и в одно соединенных чертах то, что после увидишь в величайшей подробности. Эпическое описание характера есть, так сказать, портрет того актера, которого я собираюсь видеть на сцене; мне подают его для того, чтобы лицо его было мне знакомее и чтобы я мог лучше судить об нем во всех его изменениях и действиях.

Нравы должны быть *разнообразны*. Они могут изменяться трояким образом. Первое: один и тот же характер может быть представлен в разных лицах с разными оттенками в каждом. Второе: один характер может в разных лицах быть представлен с примесом разных посторонних качеств, которые, не будучи в них главными, однако ж, делают их между собою несходными. Третье:

характеры сами по себе могут быть несходны между собою или даже противны один другому. Сии характеры легче выразить, ибо они отличительнее.

ФОРМА ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Эпическая поэма есть стихотворное повествование. Что такое повествование? Ясное предложение происшедших вещей. Его качества суть краткость, ясность, правдоподобие. Его украшения состоят в мыслях, в выражениях, в оборотах, в аллюзиях (применениях), аллегориях и прочее. Эпическое повествование обнимает все времена и места, изображает всякого рода предметы, самые страшные и даже отвратительные, ибо изображает для одного ума и воображения, которые в сем случае не столь разборчивы, как простые глаза. Оно употребляет с успехом не только истинное, правдоподобное, возможное, но самое невозможное, которое представляет не совсем ясным образом для того, чтобы отдалить от ума противность, несообразность идей. Эпическое повествование начинается предложением предмета, за которым следует призывание; в предложении поэт дает понятие о том, чтó хочет воспеть, оно определяет единство предмета. Призывание музы или божества нужно поэту, который должен быть вдохновенным. Что значит *стихотворное* повествование? Оно есть противуположность исторического, которое есть простое предложение истины в прозе натуральным, неискусственным слогом; оно есть предложение истин, смешанных с вымыслами и фикциями, языком искусственным, со всею пышностию искусства и очарования. В поэтическом повествовании все искусственно: вещи, рассказ, слог и стихи.

Вещи в эпической поэме суть всё, что принадлежит к действию, что для него необходимо, что его поддерживает и украшает. Они берутся из самой натуры: почерпаются или в том, что существует, или в том, что существовало прежде и известно по одной истории времен, мест и человеков, или в том, что может существовать, но никогда не существовало и существовать не будет. Итак, эпическому поэту открыты три различных мира: мир существенный, мир исторический, мир возможный, вымышленный, идеальный. Итак, поэт имеет право пользоваться не одними вымыслами, он может почерпать и в существенном, которое тем самым нам приятнее, что оно к нам ближе и нам знакомее: существенное всегда одушевленнее вымышленного, которое тогда только имеет свое действие, когда является под видом существенности. Поэт

украшает истину. Его дело не творить вновь, но изобретать *свой* план; потом в натуре искать материалов для построения по выдуманному им искусственному плану.

Эпический рассказ совершенно противен *историческому*. В последнем все сохраняет свой натуральный порядок; в первом иногда начало бывает в середине, он может быть драматическим и тому подобное. Три формы для поэзии, говорит Аристотель: или поэт сам не показывается и заставляет действовать, или сам действует вместо своих актеров, то есть говорит и описывает, или и то и другое вместе, то есть рассказывая, выводит на сцену самих тех, о которых рассказывает.

Слог и стихи. Под ним разумеется самый механизм языка; состав, живость, гармония фразов; обороты; полнота стихов; выбор выражений, соединение приятное разнообразных звуков; искусственная подражательная гармония. В них заключаются тайны и очарования слога. Поэт для каждого рода поэзии выбирает и особенный ему приличный род стихов; но слог должен возвышать стихи, которые суть не иное что, как его размер. Три рода слогов: простой, средний и высокий. Какой степени слога требует эпическая поэма? Эпопея есть повествование музы: следовательно, в ней говорит божество языком человеков; он должен быть возвышен, но понятен, ибо сие божество говорит с человеками: оно должно говорить с важностию и делать благородными самые мелкие вещи.

ГОМЕР И ВИРГИЛИЙ

Действие «Илиады» есть *отмщенный Ахилл;* из сего простого предмета Гомеров гений составил обширную, превосходную поэму. Он соединил в ней естественное с чудесным, соединил так, что они всегда одно составляют. Боги и герои его каждый имеет свой отличительный характер; каждого дела отмечены его характером, и все их действия ведут к одной, главной, единственной цели. Характеры героев Гомеровых отмечены вообще не противуположностью: все основаны на добродетели. Каждый герой имеет свой заметный образ; иногда одним только оттенком разнствует от другого; примером порока Гомер не испортил самой добродетели, а сделал ее сходнее с натурою, но вообще он изображает добродетель. Самая Елена и сам похититель Парис имеют в себе нечто такое, что уменьшает к ним отвращение. Ненависть незнакома сердцу Гомера.

Всякое расположение поэмы хорошо или худо, правильно или неправильно, смотря по тому предмету, кото-

рый автор для себя избирает. Какой предмет эпической поэмы? Возбудить удивление читателя. Как? Соединением чудесного с героическим. Гомер представил героя великого самого по себе, великого по всемогущему покровительству богов; великого по своему превосходству перед другими героями: дела последних блистательны только в отсутствие Ахилла; он является и всё помрачает.

Язык Гомеров почитается совершенным; таким признавала его вся Греция и Италия. Мы должны верить их свидетельству тем охотнее, что Гомеров язык, не будучи для нас так понятен, как для греков и римлян, восхищает нас своею силою, несмотря на то, что мы не уверены, так ли выговариваем слова, как дóлжно, и что, следовательно, не можем быть судиями его приятности и гармонии. Язык Гомеров замечателен гением: сила, огонь, живописность, простота, приятность, гармония в высочайшей степени — вот его достоинства. «Илиада» есть обширное здание, украшенное фигурами возвышенными, благородными, величественными, веселыми, приятными, трогательными, нежными; чем больше его рассматриваешь, тем больше удивляешься великому, необъятному духу строителя.

Недостатки Гомера: некоторая излишняя болтливость в речах; некоторые сравнения, которые кажутся нам неблагородными; излишние подробности, неприличность и неблагородство в некоторых изображениях богов. Повторения Гомеровы не принимались древними за недостатки, а грубость и суровость нравов, им описанных, почерпнута в том времени, которое он изображал.

Стихи Гомеровы были петы по частям, из которых каждая была наименована по тому происшествию, которое в ней изображалось. Сии части назывались рапсодиями, а певцы — рапсодами. Пизистрат соединил в одно сии разбросанные части; Аристотель пересмотрел их и исправил; наконец, Аристарх, учитель Птоломея Эвергета, выдал их в той исправности, в которой мы их теперь имеем.

Виргилий. Гомерова поэма суть произведение простой величественной природы. Читая Виргилия, вступаем в новый мир, замечаем образованность, вкус, великолепие, соединение дарований с просвещением; Виргилий воспользовался познаниями своего века: видишь человека, который беспрестанно исправляет, опасаясь критики знатоков. Гомер летит, без страха, несомый своим гением. Виргилий выбрал свой предмет в отдаленном баснословном времени — и предмет, имеющий отношение к римлянам. Выражения Гомера и Виргилия имеют в себе нечто божественное; что ж касается до расположения того и другого, то

Гомер совершенно превосходит своего соперника. Гомер выбрал предмет простой и извлек из него обширную поэму: ссора двух принцев за невольницу. Виргилий *для достижения к цели своей должен заставить героя своего путешествовать; влюбляет его, заставляет сражаться и быть законодателем, велит ему рассказывать прошедшее, сходить в ад;* что ж, если бы ему надлежало из одного обстоятельства войны против Турна составить всю поэму — чудесное Виргилия не столь соединено с натуральным в «Энеиде», как чудесное Гомера в «Илиаде». Действия богов Виргилия холодно; в Гомере оно пламенно и сильно. Виргилий отвлекает внимание читателя такими происшествиями, которые не имеют никакого отношения к основанию Енеевой колонии; в Гомере все спешит к развязке. Нет никому нужды до прибытия Енеева в Италию. Читатель желал бы, чтобы он остался в Карфагене. В Енеевом характере много холодности; он больше говорит, нежели действует; он должен был лишиться жены; поэт не умел натурально разлучить его с нею; искусство слишком заметно. Машина «Энеиды» не всегда действует свободно; иногда слишком заметен льстец в поэте. Игры в Сицилии не иное что, как вставка, которая кажется мне лишнею, ибо не приближает к развязке,— Юпитер ничего не делает в пользу Энея; он спит в поэме. Эней слишком много имеет преимуществ над Турном, он убивает его, а не побеждает. Вот главные недостатки Виргилия. Несмотря на них, он стоит наравне с Гомером. Гомер велик в расположении и в изобретении, в изображении, но в подробностях он иногда растянут и не всегда следует правилам вкуса. Виргилий вкусом и совершенством некоторых частей прикрыл недостатки целого; он лучше хотел не дойти, нежели перейти.

Томас: о Вольтеровой «Генриаде»[7]

Какая причина малого успеха эпической поэмы у французов: дух французского языка, или характер самих французов, или незрелость стихотворца, который хотел дать эпическую поэму Франции? Не думаю, чтобы сия причина заключалась в языке! Он может все изображать: Расин, Буало и Бюффон это доказали, одни своими стихами, другой своею прозою! Характер нации мог быть сильнейшим препятствием: общий вкус французов заставляет их искать в произведениях поэзии непосредственнейших удовольствий, соединенных теснее с их нуждами; они предпочтительно привязаны к другому — поэзии, которая

соединяет их в один общественный круг в театре, изображает страсти и нравы в большем действии. Эпическая поэзия отдаленнее от нас; все в ней выводит нас из сего круга общественной, обыкновенной жизни: и ее чудесность, и характеры, и картины, и самый ее слог; она слишком отводит нас от того, что мы всегда вокруг себя видим и находим. Вольтер покорствовал духу своего века: он нашел в своей молодости в обществе вкоренившиеся предрассудки против эпической поэмы. Он хотел согласить ее со своим веком и нациею, изгладив в ней всего того, что им было слишком чуждо: он почти ограничил себя простым ходом и тоном истории, он более изображал моральные вещи, нежели красоты физические, он отдалил от себя простую натуру и думал угодить французским философическим головам аллегориею, которая слишком обнаруживает мораль, под нею сокрытую, и слишком мало дает действовать воображению, которое должно быть выводимо из обыкновенного своего спокойствия сильными потрясениями, удивлением, страхом и прочим. Вольтер слишком скуп на подробности; он не дает разительного образа своим аллегорическим существам, образа, который бы уверил воображение в существовании их. Без сего очарования живописи аллегорическое существо есть мертвое изображение существа живого. Употребив чудесное религии, Вольтер почти уничтожает его своим изображением: он больше привязывается к философическим и моральным идеям: небо и ад служат для него рамами, в которые вставлены исторические портреты. Везде находишь в нем больше историка, нежели эпического поэта; даже там, где он употребляет чудесное. Но чудесное не должно быть только описываемо; оно должно быть изображаемо, представлено в картине; оно должно казаться истинным только от одной силы изображения, которое, овладев человеческим воображением, представляло бы ему новый мир со всеми чудесными существами, его населяющими. Без сего очарования поэт не увлечет за собою читателя. В эпической поэме находим еще род чудесного — чудесное характеров; я разумею наиболее главный характер, всему дающий движение. Он и все другие почерпается, конечно, из истории, но должен быть возвеличен и представлен в большем развитии и деятельности; должен быть представлен в лучших положениях и формах. Вольтер и в сем случае больше историк. В нем не находим ни одного из сих положений, в которых открывается великий человек: его второклассные характеры суть портреты; один герой его в действии, но самое сие

действие бледно и не представляет его во всем блеске великих качеств, данных ему историею.

Поэт, заставляя действовать свои лица, изображает так положения, самые их жесты, самые перемены их лица. Каждая потребность отличает героя, отделяя его от толпы; сие искусство заменяет в эпическом поэте театральную пантомиму, их чувства тем соединяя со взорами, с движениями, с чертами лица; без сего искусство действует, так сказать, неявственно и представляется в чертах почти изглаженных. Вольтер пренебрег его! Сей недостаток его, может быть, связан был с оным инстинктом быстроты, который не позволял ему останавливаться; сей инстинкт согласен с духом нации, которая спешит видеть, говорить и которая в самих произведениях искусства поспешно перебегает от предмета к предмету; от сего слог Вольтера, быстрый, приятный, образованный, гармонический, иногда живописный и оживленный воображением, больше есть слог красноречивого историка, нежели эпического поэта. Уже заключено, что в «Генриаде» живописец не найдет ничего для изображения на картине. Натура физическая как будто не существует для Вольтера, а изображения, которые служат как будто отдохновением посреди действия, ему неизвестны; он переходит от одного места к другому как путешественник и никогда не останавливается как живописец. Заключено, что он никогда не живописует движениями стихов своих, которые все однообразны, что ему мало известна подражательная гармония; что гармония его стихов, поражая слух, не доходит до воображения и ничего в нем не пробуждает; язык Вольтеров в эпопее, всегда блестящий и выдержанный, редко живописный, дает цвет моральным идеям, тело — отвлечениям, блеск — нравоучению, жизнь — портретам, украшает философию и политику, говорит уму, но не чувству, пренебрегает или изглаживает картины, ослепляет, веселит воображение подробностями, но не сообщает ему сих глубоких и живых впечатлений, которые суть всегдашние действия великих картин природы, сильно представленных и живо изображенных во всей их целости. <...>

ДРАМА[8]

Великие характеры и страсти самого себя привязывают к судьбе их; они представляются себе в ужасных положениях, в таких, которые требуют всей силы их духа или открывают всю великость их характеров; трепещешь

за них и надеешься час от часу больше, час от часу сильнее: наконец все решается; их судьба объясняется, в сердце твоем остается или живое удовольствие, которое тем живее, чем дороже стоит, или чувство горечи и уныния, которое наполняет твою душу тихою, сладкою меланхолиею, а не стесняет ее и не делает мрачною. Вот действие всякой трагедии. Человек с великим характером, с сильной страстью, в борьбе с несчастиями, от страсти его или от обстоятельств происходящими,—вот содержание всякой трагедии, по крайней мере в наше время; древние меньше думали о изображении страстей; они больше представляли человека, гонимого фатализмом и бедствиями: несчастия, происходящие от собственного его сердца, бедствия любви, ревности, честолюбия были им мало известны или совсем неизвестны.

Возвратимся к первым двум действиям «Макбета». Главный характер есть, без сомнения, Макбет, второй—его жена; все остальные почти незаметны, кроме одного Банко, который несколько других выше; в последних трех актах обнаруживаются еще Мальком и Макдуф, но только в одной сцене или двух. Вопрос: может ли интересовать Макбет? Он выводится на сцену победителем, подпорою Дунканова престола; зритель предупрежден в его сторону, он видит в нем полководца-героя и защитника правой стороны, но являются три чародейки, ослепляют его надеждою царствовать—и Макбет совершенно другой человек; готов сделаться тайным убийцею, боится одних только следствий; но лишь только жена открывает ему возможность избежать сих следствий, то он с жадностью за нее хватается; придумывает с своей стороны новые средства, и самые ужасные, низкие; наконец решается на убийство; производит его в действо, в первые минуты чувствует ужас, но через несколько минут (с помощью жены) ободряется и даже имеет дух в глазах множества свидетелей играть роль невинного, отчаянного человека, имеет дух возложить свою вину на других и поддержать себя двумя новыми убийствами. Дункановы дети при первом известии о смерти отца бегут из замка; их обвиняют в убийстве, и Макбет—король. Действие кончено. Любопытство пресеклось. Вопрос: на чем основан здесь интерес? Главные лица отвратительны своею жестокостию, холодною, спокойною и не оправданною никакою сильною страстию, ибо честолюбие Макбета и его жены представлены очень слабо и самыми низкими чертами. Преступление, соединенное с великим характером, может быть интересно на сцене, но оно не должно возбуждать

негодование. В Макбете, напротив, преступление представлено во всем своем ужасе и никакое высокое чувство, с ним соединенное, его не поддерживает. Макбет хочет царствовать, но это желание не есть страсть его души, а следствие минутного ослепления, минутной надежды. Оно в нем еще не успело усилиться, как уже открывается ему случай его исполнить, и он готов быть убийцею без всякого внутреннего сражения с самим собою; он только чувствует некоторую робость. Но жена его ободряет — и он убийца. Лучшие сцены в этих двух актах суть те, в которых происходит убийство: они ужасны и мрачность их наполняет душу трепетом. Но этот ужас не есть ужас трагический; он не в сердце, а в воображении; он может сравниться с ужасом человека, напуганного привидением и зашедшего ночью в пустой, развалившийся замок: полночь, страшные сцены, колокол, ожидание того, что должно случиться, призраки, которые видятся Макбету, самые подробности убийства — все это так сильно действует на чувства зрителя (а не на сердце), что у него волосы становятся дыбом. Но таков ли должен быть ужас трагедии? Он основывается на движениях сердца, на участии, которое принимаешь в том или другом лице трагическом! Какое ж можно принимать участие в низком убийстве и может ли убийство быть содержанием трагедии? И какая страсть в Макбете делает убийство необходимым? Честолюбие? Но честолюбие Макбета и его жены представлено очень слабо: зритель им не увлекается и не оправдывает им преступления! До сего не допускает возможность предприятия. Впрочем, преступление на театре может быть интересно только по сильному, непобедимому поводу, и то не иначе, как в соединении с сильным распалением; в противном случае преступник может быть не главным, а только второклассным лицом, может служить для одной только интриги, средством (moyen). Дункан не может возбуждать жалости сам по себе: его характер почти не изображен. Он жертва и жалок одною своею судьбою, так точно, как бы всякой путешественник, убитый разбойником, мог бы быть жалок, не будучи никому известным. Об нем жалеешь по человечеству, а не по своей к нему привязанности. Такого рода сожаление неприлично трагедии. Итак, содержание первой и лучшей половины «Макбета» есть ужасное отвратительное убийство; успех злодея, противного зрителю, а ужас ее основан больше на воображении, нежели на чувстве; следовательно, она не может нравиться и привлекать, а может только занимать, так точно, как всякой рассказ о

чем-нибудь ужасном сам по себе занимает и выводит душу из ее обыкновенного положения и производит в ней какое-то приятное беспокойство; приятное потому, что она, сравнивая свое положение, тихое и спокойное, с тем ужасным положением, которое ей представляется, радуется, так сказать, своею безопасностию. Последняя половина трагедии совершенно не имеет никакого интереса: новые злодейства, привидения, очарования; ночные угрызения совести леди Макбет (и то во сне), которые могли бы иметь свое действие, когда бы не слишком несходствовали с ее характером, таким, как он представлен во все продолжение пиесы, отвратительно жестоким и загрубелым в своей жестокости; наконец, сражения, в которых Мальком и Макдуф — победители, смерть жены Макбетовой и самого Макбета. По строгом разборе из всей этой трагедии останутся некоторые только сильные черты и некоторые тирады в стихах, не совсем приличные трагическому слогу. В заключение можно сказать, что все действующее сильно на воображение может занимать место в трагедии, но не иначе как в виде средства. Главное же действие не должно на нем быть основано, а на характерах, на страстях, на великих, сильных чувствах, ибо трагедия должна действовать на сердце, следовательно, и изображать только то, в чем сердце может принимать живое участие. План Дюсисова «Макбета» кажется лучше, его Макбет по крайней мере представлен в сражении с самим собою и несчастным от своего преступления; зато он и интереснее. Впрочем, предмет сам по себе неспособен произвесть никакого интереса, он не годится для трагедии. Ужас, им причиняемый, стесняет душу и располагает ее к какой-то унылой робости, которая отменно неприятна и тягостна[9]

Корнель (продолжение)[10]

§ 55. «Горации» представляли гораздо больше трудности Корнелю, нежели «Сид», и выбор сего предмета не столь счастлив: здесь поэт должен был все почерпать единственно из своего гения, ибо ни древние, ни новые писатели не могли подать ему помощи. Изобретательность Корнелева духа торжествует в сей трагедии: переходы от радости к печали, от надежды к страху и отчаянию, которые могут назваться душою всякой драмы, здесь очень счастливо представлены. Но расположение трагедии имеет великие недостатки: в ней нет единства сюжета; с третьим актом одно действие кончается, начинается дру-

гое, которое, по несчастию, вредит первому, ибо представляет в дурном виде главное лицо, именно Горация. Средства Корнеля украсить простоту своего сюжета имеют то неудобство, что приводят главные лица его в такое положение, из которого нельзя их извлечь счастливым образом. Известно правило, что при развязке жребий трагических лиц должен всегда решаться удовлетворительным образом; и хотя почитается искусством представлять лица в затруднительных положениях, но это искусство только тогда имеет цену, когда поэт будет уметь опять вывести их из сих положений. Сцена в «Горациях» иногда остается пустою, лица приходят иногда для одних разговоров, что есть ошибка; всякой приход и всякое происшествие должны иметь причину. Роли Камиллы и Сабины слабо привязаны к сюжету: всякий раз, когда представляешь противные интересы в сражении, должен представлять и следствия сего сражения сомнительными, так, чтобы они взаимно один другого перевешивали и зритель не знал бы, на которой стороне должен перевес остаться. Любовь Камиллы занимает незаметное место: таково сердце человеческое: если оно сильно наполнено одним каким-нибудь предметом, то никакой другой уже не может иметь в нем места, и на сей-то истине основано правило единства, которое не есть условное правило, а утверждено самою натурою. Любовь, как говорит Вольтер, не сотворена для второй степени.

§ 56. «Цинна» правильнее «Горациев»: в нем сохранены все три единства: великодушие Августа и выгода прекрасной развязки, которая оставляет в сердце зрителя последнее впечатление, живейшее и сильнейшее всех тех, которые его предшествовали; некоторые прекрасные тирады в стихах, сцена, в которой Август рассуждает со своими любимцами о выгоднейшем правлении для республики, монолог Августа и черты возвышенного характера Эмилии — вот достоинства «Цинны», которые заставляют почитать сию трагедию лучшим произведением Корнелева таланта. Она почерпнута из Сенекина трактата о милосердии, некоторые стихи переведены литтерально. Ее недостатки: несообразность, невыдержка в роли Цинны. Поэт дает зрителю при начале пиесы такое расположение к выводимому им лицу, какое хочет; все первые впечатления от него зависят; продолжение и конец драмы должны зависеть от сего расположения и сих начальных впечатлений — в сем-то и состоит единство интереса. Зритель получает только ту идею о действующем лице, какую само оно ему дает о себе, и на сем понятии основывает

свое в нем участие. Он хочет видеть его во все продолжение драмы одинаким, неизменяющимся. Это правило не относится к сильным страстям, которых могущество может изменять положение, не самый характер; в таком случае страсть представляется всегда одинаковою, а характер — подчиненным страсти, от нее зависящим. Сверх того, главное лицо не должно никогда быть униженным, а всегда сохранять свою высокость. Пружины интриги должны быть видимы, известны, открыты, должны иметь интерес довольно сильный для зрителя; средства приготовлены и не внезапны — все сие не сохранено в «Цинне». Цинна при начале трагедии совсем не таков, каков он при конце ее; Максим выразителен с своею любовью и предательством, они разрушают интерес, который поддерживается одним любопытством, ибо ход пиесы порядочен ролью Эмилии и возвышенностью пятого акта. Корнель, не могши привязать сильно сердце зрителя к Эмилии, сделал ее возвышенною, и можно положить за правило, что всякое лицо, которое в трагедии не может иметь таких чувств, которые бы мы разделяли, должно по крайней мере привлекать нас и порабощать высокостью и силою, приводящими в изумление.

§ 57. Интригу «Полиевкта» Корнель почитал лучшею из всех интриг в своих трагедиях; он прав, но в сей трагедии интрига, искусно связанная, не всегда имеет надлежащее благородство; выбор средств не во всем приличен трагедии, ибо есть одно лицо низкое, которое служит средством, а так как все части драмы одна на другую действуют *взаимно*, то и неприличность одного характера может почесться недостатком в самой интриге. Невероятности, приключившиеся до открытия сцены, могут быть названы ошибкою, но они не разрушают всего действия театрального: такие ошибки существуют для одних знатоков; напротив, те, которые вообще для всех заметны, решают судьбу пиесы и уничтожают ее действие. В «Полиевкте» так же находится недостаток в надлежащей пропорции между средствами и действием; трагедия требует для приведения в действие интриги пружин достаточно сильных, в ней каждое лицо должно возбуждать частный интерес, соразмерный главному и общему. Побуждения Феликса низки и неудовлетворительны. Зато любовь Полины и Севера представлена возвышенною и в интересном положении. Полиевктов характер прекрасен; энтузиазм его увлекает своею силою. Двойное обращение, заключающее трагедию, есть ошибка; первое, потому, что оно чудо и что не годится повторять одно

необыкновенное происшествие несколько раз; второе, потому, что приличное Полине не может быть прилично Феликсу. Надобно, однако ж, помнить, что Корнелева слава состоит не в том, что он избежал ошибок, но в том, что умел их вознаградить красотами; такой славы довольно для творца французской трагедии.

§ 58. В «Геракле» интрига весьма запутана. Утверждают, что сие множество происшествий, скопленных в одно и за которыми трудно следовать, показывает силу изобретательного духа. Мне кажется, напротив, что труднее простыми средствами произвести сильное действие. Чем больше занят ум, тем меньше тронуто сердце; зритель приходит в театр не затем, чтобы угадывать, а затем, чтобы чувствовать. Недостатки «Гераклия» — два героя, равно интересные, но разделяющие участие, и Леонтина, которой пожертвование так оправдано и которая, будучи представлена главною пружиною интриги вначале, не имеет никакого участия в развязке при конце пиесы; а дóлжно положить за правило, что в трагедии катастроф должен производиться таким лицом, которое уже владело вниманием зрителя.

§ 59. После «Гераклия» талант Корнеля начинает упадать; в «Никомеде» одна роль Никомеда поддерживает всю пиесу, а в «Сертории» — сцены между Помпеем и Серторием и некоторые черты Вириатиной роли. В «Пертарите» есть положение, сходное с положением Гермионы, требующей смерти своего любовника; но одинакие средства могут производить различные действия; в сем случае Расин не может назваться подражателем Корнеля.

§ 60. Корнель есть также отец французской комедии, которая до него была не иное что, как грубая фарса. В Корнелевом «Лжеце» услышали в первый раз благопристойный разговор образованных людей и увидели изображение характеров.

§ 61. Заключим общим рассуждением о Корнеле. Те, которые думают, что, открывая Корнелевы недостатки, непременно ставишь его ниже Расина, конечно, ошибаются. Не дóлжно смешивать писателей с их сочинениями. Корнель и Расин писали в разное время, в разных обстоятельствах; Корнель явился тогда, когда не было еще ничего, совершенно ничего хорошего, он один без образца нашел великие красоты. Расин последовал за ним и хоть не его примером образовался, но воспользовался сведениями уже распространенными; нашел искусство усовершенствованным; мог научиться успехами, даже ошибками Корнеля; кто скажет, кому из них было

труднее — первому возвышаться без указателя, другому сделаться совершеннее своего предшественника? Тут не может быть общего положительного правила, всякий судит согласно с своим образом мыслей и чувств; то, что к ним подходит, то и кажется ему превосходным. Но если спрашивают о произведениях искусства — которое лучше, совершеннее! На это может быть решительный ответ с ясными доказательствами, основанными на правилах, всеми утвержденных, на действиях, всеми испытанных. Здравый смысл, натура, опыт, человеческое сердце — вот судии, которых приговор здесь должен быть неоспоримым. Личная великость Корнеля не может испытать никакого ущерба от сего приговора. Он может быть велик при всех своих недостатках, но сии недостатки не могут быть оправданы его именем: он сделал много, но всего не мог сделать, ибо искусство обширнее, нежели ум одного человека.

Возвышенность и сила суть принадлежности Корнелева гения. Он умел изображать все то, что поражает душу и что приводит ее в изумление; но зато он не избежал пороков, смежных с сими отличительными качествами его гения: надутости и жестокости любви, и вообще страстей он не умеет изображать. Его любовь смешана с каким-то натянутым героизмом: он почитал ее страстию, с которой слишком много соединяется слабостей, и, следственно, неприличною для героической пиесы; он почитал за правильное употреблять ее для одного украшения, а не вводить в самый состав трагедии; несмотря на то, любовь составляет во всех его пиесах главную завязку и ни в одной не занимает надлежащего места, ни в одной не такова, какова она должна быть. Опыт научает нас, что любовь не может быть простою принадлежностью, одним украшением трагической машины, а непременно должна быть представлена или как сильная страсть, занимательная по своим действиям, или совсем быть выброшена из трагедии, в противном случае покажется низкою и смешною. Корнель почитает ее неприличною для героической пиесы, потому что слишком много слабостей с нею соединяются, но известно по опыту, что сии-то слабости и занимают на театре, если только не возбуждают презрения к тому лицу, которое с ними представлено: мы ищем самих себя на сцене. Мы извиняем страсти одною только их чрезмерностию; следовательно, они должны быть или главною пружиною трагедии, или совсем не занимать в ней никакого места. Корнель не умел изображать любви и, вмешивая ее во все свои сюжеты, изгадил их и тем

самым сделал лучшие пиесы свои холодными. Особливо его женщинам язык любви неизвестен. Его любовники вообще рассуждают о любви, а никогда не обнаруживают свои страсти. Даже во всех других случаях он больше употребляет рассуждения наместо чувств; заставляет своих героев говорить, а не чувствовать. Его изображения придворной политики имеют в себе больше риторства, нежели истинного знания придворных обычаев, придворного духа. Слог его неровен; он первый показал пример благородства в стихах, возвысил французский язык на степень истинного трагического языка, и в нем находят такие стихи, такие места, выше которых нет ничего; но он не имеет ни чистоты, ни постоянной правильности, ни всегдашней гармонии.

Расин

§ 62. Всякое искусство образовалось и доходило до совершенства постепенно. Первый шаг драматического искусства было, конечно, изобретение разговора; потом присоединили к сему разговору действие, обман оптики, музыку, пение, и тот, кто первый воспользовался сим соединением нескольких разных искусств воедино для произведения сильного действия и красот патетических, достоин называться отцом трагедии. Эта честь принадлежит Эсхилу, который открыл дорогу Софоклу и Эврипиду; они довели до совершенства трагическое искусство, но это совершенство некоторым образом может почесться относительным, национальным: несмотря на такие красоты, которые во всякое время, во всяком народе будут красотами, почти ни одна греческая трагедия не может быть принята на нашем театре в своем настоящем виде.

Мельпомена у древних была окружена Полигимниею и Терпсихорою. У нас она должна все заимствовать из самой себя, не иметь никакой подпоры, кроме ужаса и сожаления. Пение и лирическая поэзия украшают простоту греческих трагедий; мы, напротив, без всякого украшения должны наполнять целые пять актов интригою, всегда привлекательною, и поэзией, одной трагедии приличною. В Афинах трагедия была годовым торжеством священным, великолепным, которое всегда ознаменовано было скоплением множества разных искусств; чувства, больше занятые, не допускали ум быть строгим; у нас пресыщение, происходящее от всегдашнего наслаждения, производит разборчивость и взыскательность; греки, наконец, имели перед нами то преимущество, что они выводили на

сцену своих героев, своих неприятелей, своих богов и возбуждали великие идеи, трогательные воспоминания. Трагедия греков была не иное что, как их религия и история в действии. Корнель сделал ее училищем героизма и добродетели; Расин открыл себе новую дорогу, и трагедия сделалась историею страстей, картиною человеческого сердца. В первых своих трагедиях он уже обнаруживает себя как стихотворец, если не так, как трагик, но в «Андромахе» явился он во всем блеске своего гения.

§ 63. Он увидел, что политические рассуждения не составляют трагедии, что она должна быть почерпнута в человеческом сердце, и с сей минуты открылось перед ним новое поприще. Зритель ищет на театре того, что он сам видит вокруг себя; если он любит возвышаться, то еще больше любит трогаться, ибо он больше уверен в своей слабости, нежели в добродетели, ибо чувство удивления скоро изглаживается, а чувство жалости продолжительнее и приятнее.

§ 64. NB Изображение сильной страсти не потому нас трогает, что согласно с нашим чувством собственной нашей слабости, что оно льстит нашему несовершенству: всякая сильная страсть есть необыкновенное положение человеческой души; трогаясь ее изображением, мы несколько сами ею наполняемся, следовательно, выходим из своего всегдашнего состояния; душа наша из спокойной становится деятельною, ибо принимает участие в чужой страсти, а всякая страсть есть сама по себе волнение. Ничто так не приятно для нее, как сие состояние искусственного беспокойства и страдания, которое не может быть тягостно, потому что есть ложное, подделанное. Сильная страсть всегда соединена в уме с идеею сильного чувства, с идеею необыкновенного духа, необыкновенной энергии. Хотя увлекаться страстию есть быть в некотором смысле слабым; но сия слабость и сила, которая над нею торжествует, заключены в одной душе; одна напоминает о другой: человек, волнуемый необыкновенною страстию, способен иметь и необыкновенную силу духа. Мы любим чувствовать с ним одно, потому что желаем иметь в себе хоть некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен. Удивление поражает, и поражает сильно, но на одну минуту. Страсть производит участие; наполняет душу; беспрестанно ее волнует, и ее действие продолжительно. Следовательно, мы предпочитаем изображению высокости, которому дóлжно удивляться, изображение страстей, которое действует на

чувства не для того, что последнее соответствует собственной нашей слабости (хотя всякая страсть означает в некотором смысле силу), но для того, что последнее чувство само по себе приятнее первого, потому что продолжительнее, сильнее, выводит душу из обыкновенного ее состояния, пробуждает ее и беспокоит приятным образом. Видя страдание, мы сами страдаем, но сие состояние искусственной муки приятно нам и потому, что мы уверены в его несущественности, и потому, что мы любим находить в себе чувствительность, соразмерную тем сильным страстям, которых картина нашим глазам представляется.

§ 65. «Сид» был первою эпохою славы французского театра, «Андромаха» — второю: увидели красоты совершенно новые. Какой ход интриги; ясный и незапутанный, интриги, которая казалась двойною и в которой две главные отрасли действия сплетены так искусно, что, кажется, составляют одну. В этой трагедии любовь есть прямо трагическая, то есть такая, которая может привести к великим преступлениям и произвесть великий катастроф. Страсти, владеющие человеком неограниченно, суть душа трагедии: всего ожидать можешь, боишься и надеешься, а сие состояние нерешимости должно быть всегдашним действием трагедии.

§ 66. Если страсти суть пружина трагедии, то они должны выражаться меньше словами, нежели действием и чувствами; лица должны не разговаривать, а по большей части обнаруживаться в своих словах.

§ 67. В изображении страсти самые мелкие оттенки важны: из соединения множества оттенков выходит совершенное целое, и это-то совершенное согласие всех частей производит иллюзию, очарование.

§ 68. В «Андромахе» любовь представлена прямо трагическою; характер ее переменяется вместе с характером лиц, и действие, ею производимое, соразмерно ее силе, и — что всего важнее в драматическом сочинении — все перемены положений происходят от сего непостоянства, от сего прилива и отлива страсти, столь сродного пламенным душам, и все поражения театральные выведены из самих характеров, а не из посторонних или случайных происшествий. Все действия лица одно от другого зависят, одно на другое имеют влияние, а сия взаимная зависимость не производит запутанности, ибо все подчинено одному главному интересу, который, так сказать, служит точкою соединения всем другим интересам.

§ 69. На театре должно различать два рода интересов: один состоит в желании счастия или избавления главному лицу, другой — в сожалении о его несчастии или в извинении страстей его, соответствующем их силе.

§ 70. Одной только взаимной любви может зритель желать успеха, ибо она может составить счастие любовников, всякая другая любовь может возбуждать сожаление, участие, смотря по ее силе.

§ 71. Выбор содержаний уже известных имеет великие выгоды: зритель заранее по одному имени принимает участие в действующих. Только поэт непременно должен дать каждому характер, ему принадлежащий, и употребить для изображения его краски, ему приличные.

§ 72. Приличность и благопристойность во всем есть одно из главнейших правил драматической поэзии.

§ 73. Корнель основал свое искусство на удивлении и высокости; он изображал натуру, иногда слишком идеальную. Искусство Расина основано на истинной натуре, на глубоком познании человеческого сердца.

§ 74. Знатоки отличают во всяком произведении то, что самый предмет в самом себе заключает благоприятного для поэта, от того, что поэт должен был извлечь из самого себя.

§ 75. В любви, которая составляет завязку «Британника», меньше несравненно трагического, нежели в любви, изображенной в «Андромахе». Почему? Потому что она сама по себе счастлива и только посторонними внешними причинами угнетаема; на театре та любовь только производит сильное действие, сильно трогает, которой несчастия заключены в ней самой, которая сама от себя страждет. В «Британнике» любовь изображена тихою, нежною: она может привлекать, но сильно волновать души зрителя, но поражать ее многократно она не в состоянии.

§ 76. Средство (moyen) мелкое, низкое само по себе может быть возвышено и оправдано своим действием. В противном случае оно есть недостаток.

§ 77. Натура должна быть видима на театре, должна быть в подражании то же самое, что она есть в существенности. Это верх искусства.

§ 78. На театре опасно после приятных и возвышенных впечатлений представлять неприятные и противные душе зрителя. А низкие характеры, иногда нужные для действия, вообще трудны для изображения. Зритель соглашается ненавидеть, но презирать для него слишком неприятно, ибо презрение не имеет в себе ничего трагиче-

ского. Такие характеры могут быть употреблены для одних только средств, а иногда для произведения действия; должны быть только сносными и верно изображенными.

§ 79. Как могло найти нежное изображение любви место между важными красотами «Британника», не будучи неприличною! Оттого, что судьба любовников необходимо зависит от власти всех лиц, их окружающих, и еще более от искусства переменять тоны и оттенки изображения. Сия любовь приятна, привлекательна; сего довольно в такой трагедии, которой главное действие не на любви основано и в которой сия любовь служит для одной завязки; надлежало только сделать ее не лишнею.

§ 80. Поэт трагический должен быть верным изобразителем обычаев и нравов того народа, в котором берет содержание своей трагедии.

§ 81. Всякий первый акт должен приготовлять ко всему тому, что должно случиться в последующих, быть всему основанием.

§ 82. В драматическом плане средства должны быть в соразмерности и с действиями, то есть поэт должен выбирать средства, которые удовлетворительные для зрителя и *могущие* производить те действия, которые трагик через них произвести хочет. Любовь Баязета и Аталиды недостаточна для произведения катастрофа сей трагедии: зритель не удовлетворен; в глазах его сия любовь не может перевесить тех великих интересов, которые ей противопоставлены и которые так сильно овладели его вниманием.

§ 83. Всякое средство, производящее истинный ужас, достойно трагедии; оно низко тогда, когда его действие не заставляет позабыть сей низости, когда оно не производит и не может произвести никакого действия.

§ 84. Вольтер говорит, что трагедия в тоне и действии разнится с комедиею; но в интриге, в ходе может иметь с нею сходство. Отчего трагедии древних не могли иметь сего сходства? Оттого, что любовь не имела места в их драмах. Любовь, страсть всем общая, некоторым образом равняет людей.

§ 85. Интерес трагический зависит от сюжета, от действия, которое должно иметь свое начало и свой конец. Простое раскрытие характера не может составлять особенного интереса, оно только ему способствует.

§ 86. Успех драматических произведений вообще больше зависит от выбора предметов.

§ 87. Не надобно делать ненавистным того, кто должен возбуждать сожаление.

§ 88. Выводить детей в трагедиях можно только тогда, когда они принадлежат к самому действию; в противном случае это средство не может произвести сильного действия; оно очень легко.

§ 89. Тот заблуждается, кто думает, что все искусство драматического разговора состоит во множестве быстрых выражений. Разговор должен быть приличен положению. Быстр и отрывист в сценах спора, прения, сильных страстей, в минуту решительную, в обстоятельствах чрезвычайных и не допускающих никакого замедления. Обилен в такие минуты, когда все лица представлены с тайною, внутренней борьбою, когда трудно говорить и отвечать, когда надобно опирать свои слова на идеях, связанных одна с другою неразрывною цепию, когда говорящий, оживленный страстью, не может быть остановлен, не может замолчать, не излив всего своего сердца, всего пламени своих чувств.

§ 90. Смесь героизма с чувствительностью прилична трагедии, хотя не во всякий сюжет входит. Во всяком слишком печальном сюжете героизм некоторым образом утешает сжатое сердце, возбуждая в нем удивление; горесть, смешанная с удивлением, сладостнее, и только в таком случае, то есть в смеси с сожалением и ужасом, удивление может составлять если не главную, то по крайней мере побочную пружину трагедии; оно тогда не только возвышает, но вместе трогает душу.

§ 91. Эпизодическое лицо в трагедии может быть нужным, хотя, конечно, разделяет интерес (что есть недостаток). Оно должно быть сколько можно теснее соединено с главным действием.

§ 92. Расин пользуется всеми движениями страстей, им представляемых, и на них основывает все действия лиц своих и весь ход своей интриги.

§ 93. Участие, принимаемое в лицах виновных и волнуемых сильною страстию, не противно чувству справедливости, которое требует их наказания; почему? Потому что всякая страсть, приводящая к преступлению, сама в себе заключает наказание, всякого другого тягостнейшее. Жалеешь не о преступнике, а о несчастном, подверженном непобедимой страсти: такое сожаление может быть согласно с ненавистию к самому преступлению.

§ 94. Иные вещи, будучи представлены одному воображению, производят сильнейшее действие, нежели когда представляются чувствам: воображение всё увеличивает.

§ 95. Несчастие, от виновной страсти происходящее, соразмерно ее силе, следовательно, оно заключает в себе и свое извинение и свое наказание.

§ 96. На театре всякое сильное положение должно быть представлено в смешении с некоторою надеждою, которая бы его несколько укрощала и разнообразила; в противном случае горесть, всегда одинакая и отчаянная, будет слишком монотонна и больше опечалит, нежели возбудит участие. Переходы из состояния в состояние, из худшего в лучшее, из лучшего в худшее составляют все очарование театральное; Расин в этом образец.

§ 97. Наперсник не должен быть пружиною самого действия. Он служит для одних сцен экспозиции, повествованию и прочее.

§ 98. NB. Наперсник во французских трагедиях всегда почти лишнее лицо; лишнее потому, что не возбуждает никакого интереса и не должно возбуждать. Это лицо необходимо, но нельзя не признаться, что все те сцены отменно холодны, в которых действует наперсник, такое лицо, которое само по себе ничего не значит, а единственно для других выводится; разговор героя с наперсником не может быть отменно интересным: между обоими лицами слишком много неравенства. Один возбуждает все внимание зрителя, другой — никакого, а это неравенство охлаждает. Чувствуешь, что сия доверенность принужденная, что она не есть излияние дружбы, которой нельзя существовать между людьми, столь несходными между собою; слишком заметно, что поверенный выведен для зрителя, по необходимости. Итак, лучше всего не употреблять поверенного в трагедии, а если это невозможно, то представлять его с каким-нибудь отличительным характером, сделать его сколько-нибудь интересным: таковы, например, Омар в «Магомете», Бурр и Паризин в «Британнике», Пилад в «Андромахе».

§ 99. Отчего в Расиновой «Федре» вся жалость возбуждается больше Федрою виновною, нежели Ипполитом невинным: оттого, что Федра жалка своею страстию, своими терзаниями, чувством своего преступления, а Ипполит — одною своею смертию; потому что всякий зритель в сердце своем предпочитает участь Ипполита участи Федры! Прадон не в состоянии был вообразить, что Федра больше виновная может быть интереснее Федры меньше виновной.

§ 100. Опасность целого народа не может быть основанием драматического интереса, потому что нельзя так сильно привязываться к целой нации, как к частному

лицу; надобно, чтобы с судьбою народа была соединена судьба лиц, возбуждающих участие своим положением.

§ 101. Мелкие, низкие чувства не должны служить основанием характера и действия.

§ 102. На театре ничто не должно оскорблять морали и оправдывать преступления.

§ 103. Язык героя, выводимого на сцену, должен согласоваться с обычаями его земли, если только нет в них чего-нибудь отвратительно жестокого, низкого или странного; в таком случае или прибегни к украшению, или оставь предмет, который не может быть привлекателен.

§ 104. Драматический писатель должен заставлять говорить своих героев только то, что может основать, питать и увеличивать единственный интерес его драмы и привлекать зрителя на ту сторону, на которую нужно; искусство сие должно быть незаметно, иначе не будет иметь своего действия.

§ 105. Натурально, чтобы человек, каков бы он ни был, мог сам унижать себя на словах перед самим собою или перед другими, но есть такие вещи, которые, будучи низки и отвратительны сами по себе, не могут произвести отвращения к тому человеку, который сам себя в них обвинил; дóлжно только, чтобы они были представлены с такой стороны, которая прилична его характеру, его намерениям и планам, чтобы он показывал глазам нашим только то, что его возвышает в собственных глазах.

§ 106. Украшения, пышность зрелища тогда только могут быть приятны на театре или произведут все свое действие, когда будут тесно соединены с содержанием, когда будут трогать сердце.

§ 107. Все необыкновенные люди получают от природы гений, больше или меньше от других отличный; и характер их произведений всегда согласуется с характером их гения. Общий дух, конечно, имеет на них влияние; он несколько их изменяет, но печать натуры никогда не изглаживается. Великие писатели больше действуют на свой век, нежели век на них действует; они дают больше, нежели получают.

§ 108. Корнель имел дух мужественный и воображение возвышенное; умствования, мысли, черты славные красноречия отличают его произведения; какой бы род сочинения он ни избрал, во всяком был бы он возвышен, но он имел недостатки, смежные с сими преимуществами: надутость, сухость, натянутость и прочее. Но красоты, которыми он обязан своему натуральному таланту, столько возвысили его над всеми его современниками, что он не

мог на себя обратиться и заметить своих недостатков. Сие время, когда общество начинает только образовываться, весьма выгодно для славы и вместе опасно для таланта! Выгодно для славы, потому что гений, вдруг поднявшись, является на такой высоте, на которую он возлететь может один, без соперника. Опасно для таланта, потому что он сам должен быть своим судиею, что может сравнивать себя только с собою, выше себя ничего не видит и, следовательно, не может ничего выше себя представить: он один и судии его от него же научаются судить об нем. Но в такое время, когда некоторое число образцов распространили уже яркий свет, писатель с талантом находит массу познаний и опытов, которая в своей целости, конечно, превосходит его собственную, частную; то, что было, дает понятие о том, что может быть; дóлжно угождать, сообразоваться, иметь в виду строгих и разборчивых судей. Усилия дарования и успех их в такое время труднее; надобно бороться с прошедшим и отвечать за будущее; всегда не надеяться на собственные свои силы, всегда напрягать их — одним словом, в такое время дарования открываются во всей своей обширности. Это было преимущество Расина. С чувствительным, нежным сердцем, с гибким умом и душою, с живейшим и тончайшим чувством гармонии, с величайшею способностию и легкостию изъясняться, он должен был иметь дело с судиями, которых Корнель образовал своими красотами и ошибками; он писал в такое время, когда вкус начинал очищаться, и имел счастие быть другом Буало. Можно почесть выгодою то, что он начал писать после Корнеля, но, конечно, он образован не Корнелем. Сначала он подражал ему, но после открыл свою собственную дорогу, и на сцене услышали язык страстей, увидели человека во всей натуральной простоте его. Он образовался в школе древних, но, конечно, не от них научился изображать любовь во всей ее силе. Древние никогда не почитали любови трагическою страстию; даже в самых комедиях их нет наших любовных интриг; причина этому та, что ни у греков, ни у римлян женщины не имели почти никакого влияния на общественную жизнь. Со времен рыцарства и романов женщины начали действовать на нравы, чувства, мнения; любовь, самая общая и сильная и всем знакомая страсть, овладела сценою и открыла источник новых красот, неизвестных древним; из сего — несходство нашего театра с древним. Обожатели древности заключили, что наша трагедия, будучи не столь героическою, должна уступить в превосходстве греческой.

Конечно, в любви меньше героического, нежели в других страстях, но она трогательнее и никогда не может унизить трагедию. Древние не могли употребить ее, потому что ее не знали. И, конечно, любовь дóлжно не исключать из трагедии, а сделать достойною, то есть вместо глупых, холодных нежностей представлять страсть во всей ее силе и пылкости, тогда она будет истинно трагическою страстию. Всякое подражание натуре, истинное, привлекательное, благородное, принадлежит к изящным искусствам; следовательно, любовь достойна трагедии.

§ 109. Расин умел изображать любовь, Корнель почти всегда представлял ее холодною и отвратительною.

§ 110. И тот и другой имеют равный творческий дух. Расин в своих произведениях согласовался больше с натурою трагедии, Корнель подчинял трагедию натуре своего таланта. Первый основал все на ужасе и сожалении, последний, покорив искусство своему духу, искал возвышенного, высокого.

§ 110*. Всякая трагедия, больше или меньше, должна производить удивление, потому что всякая трагедия изображает возвышенность или страсти, или ума и чувства. Когда ж удивление не театрально? Тогда, когда лицо, его производящее, или не имеет никакой страсти, или не ввергнуто ни в какое несчастие, или не подвержено никакой страсти. Но когда оно соединено с каким-нибудь необычайным усилием, борьбою, пожертвованием, тогда оно есть истинно трагическая пружина. Грекам оно было неизвестно, и признаюсь, что жалость, происходящая от какого-нибудь чрезмерного несчастия, или ужас, производимый страшною опасностью, больше поражают душу, но это не мешает удивлению занимать своего важного места в трагедии; оно имеет действие, хотя не столь глубокое и продолжительное, может быть сильнее, но на одну минуту. Оно извлекает меньше слез, но зато приводит в восхищение, которое натурально не может не быть скоропреходящим.

§ 111. Корнель часто охлаждает зрителя, приведши его в восторг, Расин всегда его трогает и привлекает; один чаще говорит уму, другой прямо идет к сердцу; один часто тиранит ухо и вкус, другой всегда им угождает, и так как общая потребность множества людей, соединенных в театре, состоит в продолжительной беспрестанной живости ощущения, то, без сомнения, трагедия, которая больше удовлетворяет сей потребности, должна быть

* Вероятно, произошла ошибка в нумерации параграфов.

предпочтительною; в этом случае Расин должен быть предпочтен Корнелю.

§ 112. Корнель по достоинству назван великим, возвышенным; он в самом деле все превзошел возвышенностию мыслей и характеров. Но Расин превзошел его возвышенностию страсти и образов. Не говорю, кто из них должен был победить больше трудностей: во всяком роде трудно достигнуть совершенства, и это есть дело превосходного гения. Но Расин в своем роде столько совершенен, сколько возможно человеку, а Корнель только в некоторых частях своего рода может назваться совершенным. Вообще один изображал великие чувства, другой — великие страсти.

§ 113. NB Удивление, производимое возвышенностию, не может быть продолжительно: первое, потому что оно есть чувство слишком необыкновенное, следовательно, приводящее душу в напряжение, что непременно должно наконец утомить ее; второе, потому что оно слишком однообразно: чувство удивления вдруг поражает душу, без постепенности, быстро ее наполняет; оно всегда одинаково; предмет удивления всегда на одной высоте, всегда в одном виде, ни больше, ни меньше, следовательно, может пленить на одну только минуту, но за недостатком разнообразия, изменения может наскучить, сделаться тягостным; чувство, им производимое, потому единственно и живее всякого другого чувства, что оно внезапно, что оно вдруг приобретает всю возможную ему силу; страсть, напротив, так разнообразна в своих действиях и явлениях, представляется в стольких видах, в столь многоразличных положениях, действует на душу постепенно и всегда живо, не утомляет ее, потому что всегда неодинакова, следовательно, всегда нова; высокость чувств и характеров может оживить несколько сцен; высокость страсти может оживить целую трагедию, ибо сии переходы из одного положения в другое, неразлучные с сильною страстью, суть душа трагедии; а возвышенность не может иметь сих изменяющихся положений, она всегда на одном месте, иначе не могла бы быть возвышенностью. Страсть потому всегда привлекает, что она близка к нам: ее источник в человеческом сердце. Высокость потому не может всегда равно трогать, что она в великом от нас расстоянии, надобно к ней приблизиться или возвыситься; это есть усилие. В первую минуту она живо поражает; внезапность производит то, что мы, одним разом вдруг ею наполнившись, возвышаемся; но до́лжно удержаться на этой высоте. Это требует усилия; чувство делается

тягостным, потому что оно становится принужденным. Страсть всегда, так сказать, наравне с нами, она может увлечь нас на крайнюю степень силы, но никогда не может вознести выше человечества, следовательно, не требует с нашей стороны усилия, а представляет нам те наслаждения, которые берет из нашего сердца: высокость всегда за пределом человечества, выше натуры; страсть всегда на крайней границе человечества, всегда в самой натуре, выбирайте.

§ 114. Возвышенность страсти больше принадлежит к трагедии, нежели возвышенность чувств и характеров.

§ 115. В Корнеле хвалили *разнообразность*, в Расине находили *монотонию*. Два рода разнообразия: разнообразие в содержаниях, разнообразие в общем тоне сочинений. Содержания трагедий Корнелевых и Расиновых равно разнообразны. Разнообразие в тоне относится к слогу и характерам. В Расине любовники почти все одинаковы; в Корнеле, напротив, все главные лица имеют между собою сходство: во всех одинакая сила и возвышенность, принадлежащие больше самому автору, нежели характеру, им изображаемому. В Расине, напротив, главные лица все имеют отличность, каждому из них особенно принадлежащий образ; он лучше и вернее изображает обычаи. Корнель умел только изображать римлян, может быть, потому, что возвышенность их была сообразна с его духом; иногда он их представлял слишком высокими; но украшать натуру, сохраняя сходство в подражании ей, есть преимущество и не может быть почтено пороком.

§ 116. Расин, который умел так верно изображать любовь, первый умел без нее обойтись; изображение всякой другой сильной страсти требует такой же чувствительности, как и самое изображение любви, оно только труднее; сильный страстный характер, оживленный пламенною любовью к отечеству, чувствами, происходящими от связей родства, дружбою, чувством несправедливости, ожесточенный неблагодарностью, гонением, волнуемый честолюбием; мщение, основанное на каком-нибудь сильном чувстве,— одним словом, все соединенное с чрезвычайною страстию принадлежит к трагедии. Любовь извлекает больше слез, но любовь есть содержание множества трагедий: талант должен искать новой дороги. Не должно думать, чтобы все было истощено; конечно, есть средства общие, которые всегда одни и те же были и будут, но они то же должны быть для писателей, что краски для живописцев: употребление должно быть разное, когда средства одинаковы. Расиновы характеры разнообразнее Корнелевых.

§ 117. Что касается до слога, то вообще Корнелю приписывают силу, а Расину приятность; в целом это разделение справедливо: слог есть изображение идей и чувств, следовательно, он должен быть сообразен с образом чувствования и мыслей. Сила мысли все превышает в Корнеле; сие качество ума его само по себе достойно похвалы, но часто бывает в нем противно духу трагедии, в которой все должно быть представлено в виде чувства. Изображая великие характеры, он применил к ним и слог свой, который имеет всю возможную силу и возвышенность, когда он мыслит и чувствует справедливо; но, не имея вкуса, он часто рассуждения превращает в софистические споры, мысль натягивает, а высокость делает надутостию; сии недостатки еще больше чувствительны в таких сценах, где должно бы было говорить одно сердце; итак, Корнель в те минуты, когда он прямо Корнель, превосходит Расина силою; но во всех других отношениях ему уступает: он не думает об украшении выражения того, что не может блистать мыслию; сильные черты вырываются у него без напряжения, но ему неизвестна постепенность оттенка, а сими оттенками означается совершенство во всех изящных искусствах. Расин получил от натуры самое тонкое ухо и самое нежное чувство приличностей; он знал, как важно искусство употреблять везде надлежащее слово, как сильно действие гармонии, без которых самый великий гений не может быть великим писателем, ибо одно дарование без искусства не может производить совершенства.

§ 118. Расин имел чудесную гибкость духа: он мог бы успеть во всех родах сочинения, когда бы захотел обнять их.

Ротру, Дюрье

§ 119. «Венчеслав» — лучшая трагедия Ротру, который начал писать прежде Корнеля, но который написал «Венчеслава» после лучших Корнелевых пиес; это единственная трагедия его, которая осталась на театре, но он написал их множество.

§ 120. Умерщвлять в средине действия лицо, не заслуживающее смерти, есть средство, само по себе недостаточное.

§ 121. В трагедии выгоднее согласоваться с тайным натуральным расположением зрителя, нежели следовать строгим правилам морали.

§ 122. Дюрье так же плодотворен, как Ротру, но меньше его имеет таланта; его лучшие трагедии — «Альционея» и «Сцевола».

Томас Корнель

§ 123. Совершенно посредственный писатель, который никогда не был возвышенным, хотя в некоторых случаях был натурален. Лучшие его трагедии — «Ариадна» и «Граф Ессекс».

§ 124. Положения иногда удивляют, но они не могут привлекать.

§ 125. Великие писатели никогда не прибегали к сим усилиям (tours de force), которые состоят в том, чтобы представлять такие вещи, которые вне обыкновенного порядка вещей. Что думать о таком искусстве, которое не иное что, как игра ума, а не подражание натуре.

§ 126. Искажать историю значит унижать трагедию, которая должна придавать больше силы историческим примерам, делать их полезнее и разительнее.

Кино, Кампистрон

§ 127. *Кино* писал комедии, трагедии, трагикомедии, прежде нежели прославился своими операми. «Лживый Тиберий» и «Астрата», его трагедии, имели в свое время успех.

§ 128. Запутывая ум, не тронешь сердце. Ошибки (qui pro quo) слишком близки к комическому, более смешны, нежели ужасны или трогательны; они могут нравиться несколько минут, но не произведут сильного, постоянного интереса. Невероятное легче найти, нежели правдоподобное; написать сцену страсти и поддержать простоту сюжета труднее, нежели выдумать множество странных, чудных случаев.

§ 129. Лицо, которое приводит в действие интригу, должно зависеть не от случая, а от собственных мер своих.

§ 130. Ротру, Дюрье и Т. Корнель принадлежат к школе Корнеля. *Кампистрон*, Дюше и Лафос суть последователи Расина. *Кампистрон* меньше обоих последних имел дарования, но гораздо больше успехов. «Андроник и Тиридат», лучшая его трагедия, брат, влюбленный в сестру.

§ 131. Если страсть не может интересовать переходами от страха к надежде и наоборот и если тот, кто ею

наполнен, не может вселять другого чувства, кроме сожаления, то дóлжно иметь великую силу в выражении для поддержания интереса и чувства жалости в продолжение 5-ти актов. Надобно, чтобы перемены в происшествиях разнообразили положение лиц и уничтожали монотонию произведением постепенности; надобно, чтобы несчастия, следствия такой страсти, привели это впечатление горести, которое есть пища, доставляемая сердцу трагедиею.

§ 132. Так как зритель всегда должен или желать, или бояться развязки, то страсть, которая не может удовлетворить сама по себе сему условию, должна выбирать другую дорогу, повергая в опасность лица, возбуждающие интерес.

§ 133. Интерес должен из акта в акт возвышаться, не переменяя своего предмета, должен восходить постепенно, усиливаясь новыми опасностями или новыми несчастиями.

§ 134. *Дюше* оставил нам только три трагедии: «Девору», «Ионатана» и «Абесалома», который имеет красоты.

§ 135. *Лафосс* одною трагедиею превзошел в последнем веке всех тех, которые писали после Расина: его «Манлий», которого взял он из Отвеевой «Избавленной Венеции», есть истинная трагедия и всегда будет памятником, приносящим честь Лафоссову таланту. Ей недостает одного очарования слога для того, чтобы быть в числе наших лучших трагедий.

§ 136. «Манлий» и «Венчеслав» кажутся мне первыми трагедиями второго класса в прошедшем веке. Одна превосходнее в плане и слоге, другая превосходнее в некоторых положениях.

§ 137. NB *О характерах сумасшедших в трагедии*[11].

Сумасшествие только тогда трогательно, когда представлено как следствие великих несчастий, как исступление, в противном случае оно несколько отвратительно, ибо близко к скотству. На театре непременно дóлжно сохранить сие последствие, сию постепенность, то есть сперва представить самую страсть, самое страдание (души) в высочайшей степени, потом уже сумасшествие, которое в таком случае будет не иное что, как последний сильнейший градус страсти; но сие сумасшествие должно быть минутно, непродолжительно, должно быть мгновенным забвением; в противном случае оно будет не иное что, как физическая расстройка органов, и не может быть привлекательно, ибо не может быть разнообразно; сверх того физическое страдание не может быть терпимо на театре.

Сумасшествие совершенное, долговременное есть то же, что всякая другая физическая болезнь, хотя может быть основано на причинах моральных: человек в этом положении представляется совершенно страдательным, а не действующим. Он жалок, но так, как дитя, которое от всего зависит. Это положение тем неприятнее, что из него выйти невозможно, по крайней мере на сцене, оно отделяет человека от всего могущего иметь на него влияние: сумасшедший ни к чему не чувствителен; он весь в себе, все его действия не свободны, а машинальны; воля его расстроена; правда, его состояние трогательно, но оно не есть трагическое, ибо трагедия требует страстей, а сумасшедший их иметь не может. Исступление (delire) минутное, происходящее от чрезвычайной страсти, одно принадлежит к трагедии. Сумасшествие есть болезнь, оно отымает у человека свободу действовать (он тогда невольник расстроенной головы своей), а трагедия поддерживается одним действием, одним изменением положений, происходящим меньше от обстоятельств, нежели от самих страстей и характеров.

Высочайшая степень страсти есть крайнее напряжение душевных сил; равновесие потеряно, рассудок потерял свой перевес, но он не расстроен, следовательно, страсть, будучи сильнейшею, самовластною, все еще, однако, имеет цель, все еще озарена рассудком или, лучше сказать, все еще сама себя оправдывает рассудком, ибо и страсти имеют свою логику. Рассудок уже не управляет ею, но сам ей повинуется и, повинуясь, служит ей указателем. Страсть совершенно свободна, когда может действовать посредством органов еще не расстроенных, и все действия ее произвольны. Но лишь только органы приходят в расстройку, то и страсть, сохраняя всю свою силу, теряет, однако ж, всю возможность произвольно действовать, ибо средства действовать у нее отымаются, она остается погребенною под развалинами машины, которая была ею оживляема. Страсть сама по себе есть безумство, но безумство потому, что не дает действовать свободно рассудку, ею очарованному. В таком положении человек совершенно разрывает все узы стыда, страха, благопристойности, ибо их не видит, ибо видит единый предмет свой. Сумасшедший также разрывает сии узы, потому что лишен возможности их видеть, ибо физические органы его расстроены. Один *не хочет* видеть; другой *не может;* один *действующий,* другой *страдательный;* в одном страсть во всей своей силе, в другом самая страсть некоторым образом в расстройке, ибо

страсть есть также цепь размышлений, а в нем вся умственная сила разрушена и только повременно обнаруживается. Следовательно, в состоянии сумасшествия страсть обнаруживается меньше, нежели в состоянии самого сильного волнения духа. Сумасшествие может быть только в конце трагического действия представлено, но оно не должно быть содержанием трагедии, первое, потому, что оно слишком однообразно, второе, потому, что характер сумасшедшего есть нечто неопределенное, неявственное, непостоянное: можно сравнить его с развалинами неизвестного здания, которые сами по себе никакого ясного предмета не представляют, но возбуждают множество темных, меланхолических идей о прошедшем. Трагический характер есть смесь силы и слабости, характер сумасшедшего есть одна слабость, ибо он есть одно страдание; слабость жалкая, но возбуждающая некоторое отвращение, близкое к презрению. Сумасшествие может быть трогательно в романе, а не в трагедии; я думаю, больше потому, что роман оставляет больше действовать воображению, а трагедия все представляет чувствам; следовательно, должна избирать лучшее, сильнейшее.

Страсть соединена с заблуждением ума, это и натурально, ибо она его подчиняет себе и обманывает; но заблуждение ума не есть его расстройка, так точно как болезнь не есть еще смерть; ум заблужденный все еще действует, хотя действует повинуясь; ум расстроенный совсем не действует, ибо он убит. Мне кажется, душа человеческая находится между двумя крайностями, которые одна с другою почти сливаются,— между скотским бесчувствием (stupidité) и совершенным сумасшествием, которое также есть бесчувствие. Средина между сими двумя крайностями есть равновесие страсти и ума. В первой половине ум владеет страстию, во второй — страсть владеет умом. Ум оживляется страстию, страсть направляется умом; не оживленный страстию ум спит; расстроенный страстию ум убит — состояния одинакие. Крайняя степень страсти есть та, на которой она граничит с сумасшествием, с совершенным бесчувствием, с совершенным истощением. Шаг далее: все разрушено, самая страсть угасает, и если действует, то в такие минуты, когда состояние расстройки на время прекращается; все признаки сумасшествия, по большей части *физические*, то есть заключаются в движениях, в конвульсиях, такие движения непроизвольны, не следствия страсти, но следствие расстройки. Трагик представляет страсть на верхней степени ее силы, он удерживает себя в границах человече-

ской натуры, может переступить через них только на минуту и для того, чтобы назад возвратиться: иначе потеряет из виду свой предмет — страсть, которая есть и единственный предмет всякой трагедии.

Вольтер

§ 138. Если неизвестно, кому из трех первоклассных французских трагиков — Корнелю, Расину и Вольтеру — принадлежит первенство, то по крайней мере Вольтер есть первый трагик нашего века; одно упрямство может утверждать, что Кребильон его превосходнее: нынче этому уже никто не верит.

§ 139. Недостаток, необходимый в драме, есть тот, без которого сия драма существовать не может. Аристотель почитал такого рода недостатки извинительными, потому что они некоторым образом являются в отдалении, закрыты в авансцене и, так сказать, отделены от самого действия, в которое почти не входят. Но не дóлжно смешивать того, что нужно поэту, с тем, что нужно драме: из сих двух потребностей последняя всегда почти извиняется зрителем, а первая никогда.

§ 140. Правило составлять трагедию всегда из пяти актов допускает исключения.

§ 141. Тирады, заключающие в себе отдельные моральные размышления, суть по большей части излишности; писатели, которые больше ищут уважения, нежели рукоплесканий, не позволяют себе таких погрешностей.

§ 142. По правилам искусства ни в какой интриге не дóлжно употреблять внезапного, не приготовленного заранее действия или не соединенного тесно с происшествиями, так, чтобы оно могло быть их натуральным следствием.

§ 143. Некоторые сюжеты имеют в себе такие недостатки, которых никаким усилием таланта загладить невозможно: сии недостатки суть не что иное, как совершенные остатки интереса.

§ 144. Зритель трогается всеми чувствами, которые герои его взаимно друг к другу ощущают: опасности, им предшествовавшие и их сопровождающие, делают их трагическими. Ревность, несчастие двух сердец, одно с другим соединенных, всегда производит ужас и сожаление, на которых основывается трагедия. В трагедии мало быть несчастным для возбуждения интереса, дóлжно быть и страстным; дóлжно, чтобы страсть сия могла трогать, привлекать, была извинительною, была разделяема. По-

ложение совершенно страдательное не может быть театрально.

§ 145. Трагедия требует людей, покорных страстям, а не покоряющих страсти.

§ 146. Все частные красоты теряют свое действие на зрителя, если он не привлекается характерами и положением. Напротив, самое простое слово может быть сильно и действительно, когда зритель растроган.

§ 147. Не дóлжно унижать того лица, на котором основывается интерес драмы.

§ 148. Второстепенное лицо не должно быть главным орудием такого предприятия, которое не им производится в действие.

§ 149. Искусство трагического плана состоит в произведении в равновесие главных средств действия, в такое равновесие, которое сохраняется до тех пор, пока самые обстоятельства не произведут перевеса и вместе с ним развязки.

§ 150. В действии должна быть неотменно наблюдаема прогрессия, то есть оно должно беспрестанно стремиться к развязке.

§ 151. Драматическое искусство составлено из такого множества различных частей; впечатления, им производимые, столь разнообразны, что невозможно, чтобы в одном сочинении были соединены все достоинства или чтобы оно всем вообще могло нравиться. Все, что можно сказать основательного, единственно состоит в том, что такая-то пьеса превосходна с такой-то и такой-то стороны.

§ 152. Любовь есть страсть самая театральная, самая богатая в чувствах и самая разнообразная.

§ 153. В большей части трагедий, в комедиях, операх, романах, романсах царствует любовь. Все подражательные искусства как будто согласились ее изображать; следовательно, она имеет теснейшее сношение с человеческим сердцем.

§ 154. Невероятностью в трагедии и во всем почитаю то, что противно здравому смыслу.

§ 155. В драме не общий здравый смысл, но относительный должен быть основанием поступков героя; и мы должны в суждениях о каждом лице больше сообразоваться с ним самим, нежели с своими понятиями. Ум каждого лица должен быть нашим умом, когда мы об нем судим.

§ 156. Лучшие театральные внезапности (coup de théâtre) суть те, в которых лицо, являясь, возвещает какое-нибудь из сих ужасных положений, какое-нибудь из сих

душевных страданий, в которых мы так сильно участвуем.

§ 157. Моральное правдоподобие в драме важнее правдоподобия происшествий, ибо на сцене опаснее противоречить чувству, нежели рассудку.

§ 158. Если трагедия заставляет плакать всех, и просвещенных и непросвещенных, если все пружины действия приводят в удивление знатоков, если эффект сделается, так сказать, общенародным (populaire), то такая трагедия есть, без сомнения, торжество искусства, которого цель — трогать множество людей, в одно место соединенных.

§ 159. Украшения, единственно поэтические, неприличны трагедии, вкус их отвергает; он допускает только такие, которые родятся из самого сюжета и ни в чем не противоречат истине диалога.

§ 160. Эпизодическая сцена, то есть не принадлежащая к ходу действия, должна поддержана быть характерами.

§ 161. В таких тирадах, в которых изображается сильная страсть, больше, нежели в каких-нибудь других, непростительно всякое ложное выражение, ибо выражения страсти всегда натуральны и истинны: она может выражаться беспорядочно, но всегда справедливо. Такого рода ошибка слишком напоминает о поэте в ту самую минуту, когда действующее лицо должно заставить забыть об нем.

§ 162. Из трех источников трагедии: *истории, мифологии* и *вымышленных сюжетов* последние два, конечно, изобильнее интересом. Мифология — потому, что чудесность религии согласна с чудесностию происшествий и представляет положения и характеры, выходящие из обыкновенного порядка вещей; вымышленные сюжеты — потому, что стихотворец, владетель характеров и происшествий, может расположить их по желанию своему для произведения сильнейшего действия. Ни Корнель, ни Расин не брали вымышленного сюжета для своих трагедий.

§ 163. Исторический сюжет весьма трудно расположить для сцены так, чтобы он произвел сильное театральное действие. Греки в этом случае были счастливее нас; их история, смешанная с религиею, всегда была чудесна.

§ 164. Если те трагедии, в которых действует любовь, неоспоримо трогательнее и привлекательнее, то, напротив, такие, в которых главный предмет составляют великие происшествия и великие исторические лица, больше поддерживают возвышенность трагедии и сохраняют ей одну из главных ее принадлежностей, то есть способность соединять возвышенность с самыми сильными чувствами

и движениями сердца. Говорю *чувствами* потому, что трогать есть первое правило всякого рода; и если, с одной стороны, любовь во многих пьесах слишком унизила трагедию, то, с другой, возвышенность, слишком холодная, совершенно сделалась для нее несвойственною. Удивление, производимое возвышенностию, соразмерно трудности сего рода трагедии. Знатоки особенную полагают ему цель; они находят в нем достоинство, которое отделяют от театра, на котором оно не так заметно, достоинство заключать о всяких предметах и говорить о них достойным их образом.

§ 165. Есть роли, в которых поэт должен истощить всю свою силу. Есть такие, в которых он должен употребить одно только искусство, и сие искусство состоит в том, чтобы дать лицам, им изображаемым, ту степень достоинства, которое должно иметь всякое лицо, входящее в состав драматической картины. Одни лица должны обращать на себя все внимание, другие только действуют частию для произведения общего действия, служат средствами: они должны быть не низкими, а только представленными в тени. Пропорция, известная одним только великим писателям.

§ 166. Вольтер говорит, что самый трагический способ есть погибель того лица, которое возбуждает весь интерес.

§ 167. Великие мысли тогда только производят самое сильное удивление, когда, как говорит Вовенарг, идут из сердца, когда изображены в виде чувств; когда патетическое смешано с силою умствований. Возвышенность эпопеи есть сия идеальная возвышенность, в которую входит чудесное, которое поражает воображение. Но есть другого рода возвышенность, которая доходит до крайних пределов человечества, но которая на них остается, которому не противоречит рассудок и которая наконец оставляет человека в полном удовольствии. Мы видим в других и находим в самих себе все то, к чему способна человеческая натура.

§ 168. Со времени Аристотеля несчастные развязки почитаются самыми трагическими. Впоследствии узнали, что горестное чувство, ими оставляемое в сердце, не само по себе, не одно составляет совершенство трагического искусства. Надобно, чтобы сие впечатление было смешанное, соединенное с некоторою приятностью, которая бы услаждала горечь его. Говорят, что несчастная развязка оставляет на душе чувство горести, с которым приятно выходить из театра. Согласен, но это бывает только

тогда, когда поэт умел сделать рану не столь чувствительною, когда отчасти залечил ее. Жалость должна наполнять, а не мучить душу. Для нас приятнее жаловаться на одну судьбу; но мы не любим иметь впечатлений, не согласных с справедливостью (justice), которой никогда не дóлжно оскорблять на театре. Когда развязка совершенно противна сему чувству, тогда и горесть, нами ощущаемая, терзает душу и совсем ей неприятна.

§ 169. Очень выгодно соединять драматическую басню с историею и переносить зрителя в такую эпоху, которая бы возбуждала в нем воспоминания.

§ 170. Великие преступления должны быть возвышены великостью планов и силою характера. Дóлжно услаждать удивлением то, что может быть отвратительно в чрезмерном ужасе.

§ 171. В иных сюжетах невозможно сохранить беспрестанной прогрессии интереса, которая больше почитается совершенством, нежели положительным правилом.

§ 172. Одно из первых правил трагедии состоит в том, чтобы скорее овладеть зрителем и заставить его принимать участие во всем, что должно занимать его в продолжение пиесы. Первые впечатления суть самые важнейшие; надобно производить их в ту самую минуту, когда душа зрителя открывается для приятия всего, что захочешь вложить в нее.

§ 173. Драматический поэт, нашедши настоящую дорогу к сердцу, не должен сбиваться с нее ни на минуту. Зритель не требует рассеяния; поразив его в одно место, продолжай раздражать беспрестанно рану; не давай ему опомниться. И если простые сюжеты всего способнее для сохранения сего единства в производимых впечатлениях, то они больше всех других требуют сил и истинного пламенного трагического слога, которого тогда ничто заменить не может; если они не охлаждаются эпизодами, то могут быть охлаждены слабостью разговора, недостатком действия, вставочными сценами (detemplipage), что есть совершенно то же или еще хуже.

§ 174. Дóлжно уметь заставить зрителя дожидаться с нетерпением прибытия главного лица трагедии.

§ 175. На театре лицо, которое воображаемо и которого характер угадываем воображением, должно всегда отвечать сему идеалу.

§ 176. Ничто так не противно сцене, как сии нетвердые, неопределенные характеры. Я хочу знать, чего ты хочешь, и надобно, чтобы ты силою своего желания заставил и меня в нем участвовать.

§ 177. Дóлжно, чтобы всякое несчастие интересного лица, представляемое в развязке драмы, было соединено с некоторым услаждением для зрителя.

§ 178. Поэт только в первом акте может приготовлять свои пружины. Они должны начать действовать со второго акта.

§ 179. Чудесное может входить в трагедию только с некоторыми условиями. Его употребляют двояким образом: как средство или в самом действии. И древние и новые употребляли первого рода чудесное; последнее между нами не столь обыкновенно. Гораций требует, чтобы сверхъестественные пружины употреблялись только в самых необходимых случаях и для причин, которых бы важность соответствовала их чудесности. Чудесное, основанное на идеях религии, принятых во всяком народе, не противно их рассудку, ни театральным приличностям, но всякое чудо в трагедии не иначе может быть употреблено, как в таком случае, когда ничто другое не может занять его места и когда зритель может желать небесной помощи, потому что средства человеческие недостаточны.

§ 180. Я не думаю, чтобы тень могла быть представлена перед многочисленным собранием: сия многочисленность уменьшает действие ужаса, потому что его разделяет.

§ 181. Слог, изображение характеров и блеск поэзии может некоторым образом заменить недостаток действия, потому что занимает внимание, но эта замена вообще очень слаба и не дает успеха трагедии.

§ 182. Монолог приличен тогда, когда лицо, занятое критическим положением, может само с собою рассуждать и рассуждать долго. Это в натуре.

§ 183. Дескриптивные эпизоды в трагедии, если они не принадлежат к самому действию, вообще не нужны и производят монотонию.

§ 184. Та страсть, которою хочешь занимать зрителя, должна быть главною или лучше единственною в трагедии. Две страсти могут быть представлены только в сражении. В противном случае одна будет мешать другой и непременно которая-нибудь из двух должна казаться лишнею: внимания разделять не дóлжно.

§ 185. Соединение всех происшествий в трагедии, так что одно производит другое, и неоставление пустоты в действии способствуют утверждению правдоподобия драматической басни и придают всему образ истины.

§ 186. Зрителю не дóлжно ничего рассказывать.

§ 187. Выдумать запутанную интригу не трудно: такого

рода искусство всякой иметь может. Сии интриги французы называют imbroglio.

§ 188. В первом акте, который должен заключать в себе экспозицию и основание всех последующих, можно меньше думать об *эффекте,* нежели о твердом положении нужных оснований; иногда одно обстоятельство экспозиции, вышедшее из памяти зрителя, лишает самые решительные сцены их действия, ибо сему действию обстоятельства сии служили основанием или поводом; следовательно, они не должны быть пренебрегаемыми.

§ 189. Трагическая помпа ничего не значит, когда она не соединена с интересом, когда сердце не трогается и ухо не имеет приятных впечатлений.

§ 190. Искусство интриги не состоит в скоплении непреодолимых препятствий; надобно, чтобы, несмотря на весь ужас препятствий, внутренний голос уверял нас в возможности счастливого переворота.

§ 200*. Любовь всегда играет печальную роль на ужасных сценах человеческого развращения или кровопролитных политических революциях.

§ 201. Главное лицо не должно быть презрительным.

§ 202. Женщина, в которой злодейство не украшено ни силою характера, ни важностью причин, не может быть лицом театральным.

Кребильон

§ 203. Величайшая трудность и величайшее искусство состоит в том, чтобы найти ту степень чувства, на которой сердце любит останавливаться, и возбуждать чувство ужаса и сожаления только до такой точки, в которой оно производит одно удовольствие.

§ 204. По правилам драматическим всякий разговор, заключающий в себе рассказ или вверение какой-нибудь тайны наперснику, только тогда допускается, когда он нужен.

§ 205. Мщение есть страсть трагическая, но только тогда, когда оно проистекает от какого-нибудь сильного, неодолимого чувства; когда оно сильно, быстро, неожиданно, произведено силою страсти, ее извиняющей, когда оно презирает опасности, ее возвышающие; тогда зритель сам наполняется им и его оправдывает.

§ 206. Страдательные роли не могут производить трагического интереса, который не может существовать без страсти, без движения и действия.

* Такой сбой нумерации в рукописи.

§ 207. Смесь преступления с сильным раскаянием прилична трагедии, она натуральна и сильно действует.

§ 208. Чем больше виновный обвиняет себя, тем больше он становится жалок и достоин извинения. Это не значит, что сила страсти оправдывает великие преступления, так, как говорили те, которые хотели унизить мораль театральную и которые оклеветали ее потому, что люди, вместе соединенные в одно общество, не снесут никогда апологии преступления. Если сильные страсти, которые к нему приводят, театральны, потому что возбуждают наше сожаление, то они наставительны, потому что показывают, до каких ужасов они человека довести могут. Если общая всем справедливость заставляет жалеть о тех, которые, покорившись страстям, упрекают сами себя в своих проступках, и чувствовать отвращение к испорченности спокойной и холодной, то рассудок видит и доказывает нам, что слабость и буйство сердца иногда доводят до того же, до чего и злость и коварство и что они не оставляют между страстным и злобным, между виновным и развратным другого различия, кроме угрызения совести.

§ 209. Кребильон не мог трактовать таких предметов, которые требовали знания истории, нравов и характеров славных исторических героев. Он мало читал, и то почти одни старинные романы, в которых можно найти некоторые положения для трагедии, но в которых вообще нельзя почерпнуть познания человеческого сердца, языка истинных страстей, правдоподобия, натуральности разговора, вкуса и истины в выражениях — всего этого совершенно нет в Кребильоне, выключая лучшие сцены «Радамиста», который есть прекрасная трагедия. Но из сего не следует, что Кребильон должен быть включен в число наших первоклассных трагиков. Мы имеем трех, между которыми трудно наименовать лучшего. Вкус может решительно определить только то, что каждый из них превышает своих соперников в том, что его собственно отличает: Корнель — силою гения, который все создал, и возвышенностью своих концепций. Расин — правильностию своих планов, глубоким познанием сердца человеческого и совершенством слога; Вольтер — театральным действием, патетичностию, изображением нравов, обширностию и разнообразием моральных идей, соединенных с драматическими положениями.

§ 210. Ужас трагический должен быть соединен с трогательностию: сердце, сжатое страхом, должно облегчаться слезами.

§ 211. Лучшие трагедии Лагранжа суть «Амазис» и

«Ино». Интрига — вот та часть трагедии, которая удавалась ему больше других. Интрига, в которую входит множество положений, сим самым множеством уменьшает интерес, потому что тогда поэт лишает себя двух главных преимуществ: постепенности и развития; первым приготовляется сердце к чувству, последним оно наполняется сим чувством. И то и другое не иначе можно соединить, как в простом сюжете, который не допускает плана слишком запутанного; вы напрягаете мой ум, но не умеете овладеть моим сердцем. Сии интриги, богатые театральными нечаянностями и поражениями, изобретаются умом и больше действуют на ум; они возбуждают только любопытство, производят минутные впечатления, одно другим изглаживается, приводят к развязке без скуки, даже с удовольствием, что есть достоинство только низшей степени и прибежище посредственного таланта. Превосходство состоит в употреблении немногих пружин, но действовать ими сильно и поддерживать действие, беречь средства и глубоко входить в действие их; постепенно покорить сердце, но так, чтобы оно было не в состоянии отвратиться от предмета, его привлекающего, привязывалось бы к нему больше и больше по мере того, как он пред ним раскрывается, — и сии-то планы принадлежат великим гениям.

§ 212. Внезапности, быстро рождающие страсти, хороши в романах, которые объемлют большое пространство времени и могут вести нас от начала их до крайней степени их могущества; но противны театру, в котором представляется один день, следовательно, одни главнейшие и интереснейшие минуты страсти. Комедия их допускает, ибо она забавляет нас мелкими слабостями, но трагедия требует чувств глубоких и решительных.

§ 213. Истина, представляющая одну только низость и мелкость, есть истина отвратительная, особливо на сцене.

§ 214. Общество людей может быть обмануто блестящею наружностию, которая имеет в себе признаки высокой морали. Но оно недолго обманывается: это заблуждение соединено с натуральным, внушенным природою чувством изящного, которое может обмануть, прежде нежели рассудок его поверит.

§ 215. Не дóлжно никогда принимать за натуру надутых, экзальтированных, подделанных добродетелей, которые ей противоречат, которые не принадлежат ни к должностям морали, ни к чувствам сердца, ибо мораль не требует победы без сражения, ибо одна только жестокость сражения делает победу достойною удивления. Она

не требует, чтобы сердце было совсем без страстей, но чтобы оно умело им противиться. Сия ложная возвышенность есть не иное что, как заблуждение гордости в стоицизме, и молодые люди слишком способны ею ослепляться.

§ 216. В рассказе позволено употреблять все *возможное*, но в действии то, что только возможно, неудовлетворительно.

§ 217. Любовь неприлична иным характерам.

§ 218. Язык на сцене должен быть применен к лицам, ко времени, к обстоятельствам. Не поэт должен говорить за них, а они должны говорить точно то, что бы мог говорить в это время и в этих обстоятельствах.

§ 219. Видимое, присутствующее на сцене зло реже прощается прошедшего и невидимого, и оно ослабляет действие угрызений совести причинившего сие самое зло.

§ 220. Ничто так не противно на театре, как сии злодеи, которые вдруг, без всякой причины открывают вам виды своего честолюбия, ничем не оправданного и не имеющего других средств удовлетворения, кроме нечаянного стечения обстоятельств, в которых они ничем не привлекательны.

Примечания к Арноду[12]

§ 221. NB. Арно говорит, что смерть Колиньи, умерщвленного его фанатическими соотечественниками, заключает в себе трагического больше, нежели «Эдип в Колоне» или «Антигона» Софокловы. Совершенно ложное мнение. Смерть Колиньи так, как и смерть всякого другого человека, даже и неважного, есть сама по себе трагическое происшествие; и смерть Тюренна есть трагическое происшествие, ибо она заставила плакать целую Францию. Но трагическое происшествие не есть трагедия: оно есть картина и, конечно, сильнее подействует, будучи изображено на полотне кистью живописца, нежели на сцене искусством поэта. Трагедия требует не одного трагического происшествия, но целого действия, которое подало случай, которое произвело сие происшествие; следовательно, страстей, которые одни могут иметь на сцене человечества и Мельпомены трагические действия. Оросман убивает Заиру — вот происшествие ужасное, трагическое, но оно бы не произвело никакого действия, когда бы было представлено без всякой постепенности, когда бы было представлено одно, без всех принадлежностей. В «Заире» не смерть Заиры больше всего трогает, но

страсть, приключившая сию смерть, но положение главных лиц, но сии страсти, столь гибельные и ужасные и не меньше того имеющие свое основание во всяком сердце, но взаимные отношения лиц между собою, без чего самый трагический интерес не мог бы существовать: Оросман — убийца Заиры, но он любит ее и был ею любим страстно — вот отношение, делающее убийство столь раздирающим и ужасным. Без него удар кинжала привел бы только в содрогание, которое не может никогда быть приятным и даже терпимым на сцене, которая окровавлена должна быть не иначе, как в ужасную минуту страсти, которой исступление и сила должны, так сказать, отвратить внимание зрителя от ужасов убийства. Тронутое сердце всё прощает и всё допускает. Сеид убивает Зопира, любя его, но побежден будучи фанатизмом, а Зопир — его отец — вот отношение, которое делает *трогательным* самый ужас. В «Колиньи», Арнодовой трагедии, Бем поражает Колиньи, понужденный Гамильтоном, фанатиком и злодеем. Что может быть тут трогательного? Зритель, конечно, чувствует только (в воображении) одну физическую боль от поражения кинжала. Видеть такую сцену, по моему мнению, то же, что видеть опасную и тяжкую операцию. Видя движения больного и слыша его крик, сам будешь чувствовать боль, но может ли быть приятно чувство такого рода и такие ли чувства должна производить трагедия.

Совсем нетрудно убивать и убиваться на сцене, особливо подделанными кинжалами, трудно довести до того, чтобы убийство было произведено страстью, было, так сказать, необходимо в том положении, которое представляется поэтом. Вот истинное трагическое искусство. Такого рода трагическое происшествие может быть прилично для трагедии, в которое входит множество положений, разных, происходящих или от обстоятельств, или от самой страсти, последнее предпочтительнее и труднее; в противном случае трагедия будет холодною декламациею, скучным собранием разговоров и прочее. Такова Арнодова «Смерть Колиньи». В ней Колиньи есть жертва, а Гамильтон — злодей-убийца. Их отношения одного к другому есть точно такое, какое находится между разбойником и его жертвою. Такого рода отношение не может быть трагическим.

§ 222. NB Всякий знающий человек будет иметь больше незнающего удовольствия в трагедии потому, что всякий исторический сюжет произведет в голове его множество воспоминаний и, следовательно, больше идей,

нежели в голове невежды; но главное действие трагедии, то есть чувство ужаса и жалости, будет и в том и в другом одинаково; натура для всех равно открыта; и совсем не надобно знать греческой истории для того, чтобы плакать, видя Эдипа, слепца, ведомого через пустыню слабою дочерью, отдыхающего на камне и протягивающего руки с выражением благодарности к своей хранительнице.

§ 223. NB Трагедия делает для нас ужас и сожаление приятными — вот ее цель; следовательно, она должна наполнять наше сердце всеми чувствами, которые наполняют сердца героев, ею представляемых: в таком только случае ужас ее может быть для нас приятен и не так возмутителен; мы забываем звание зрителей, следовательно, будучи некоторым образом сами приведены в страстное положение, нечувствительно доходим до тех ужасов, до которых страсть доводит действующих перед нами и которые показались бы нам отвратительными, когда бы мы могли быть холодными, не пристрастными зрителями, когда бы мы могли быть только *зрителями*.

§ 223. NB . Что такое благопристойность? Сохранение приличностей, наблюдение того, что признано приятным в обществе, в обхождении людей между собою. Театр есть изображение человека: видишь перед собою людей, действующих в некоторых положениях; сии действия их должны быть приятны, следовательно, не противны общим идеям о благопристойности. Благопристойная наружность есть самая лучшая наружность, какую человек может и должен иметь в присутствии другого человека или в присутствии множества людей; на театре неужли не должна быть сохранена сия приятная наружность? Тот человек, который должен в продолжение пяти актов быть интересным, конечно, не должен возбуждать отвращение и оскорблять того, что в обществе приятно. Такого рода благопристойность может быть применена ко всем векам и народам, может быть соглашена со всеми обычаями. Конечно, Юлий Кесарь не должен говорить комплиментов Клеопатре, как придворный Людвига XIV, но он необходимо должен быть представлен в самом лучшем виде, должен иметь наружность, приличную римскому герою и согласную с тем идеалом, который мы имеем об нем в своем воображении, ибо не дóлжно думать, чтобы трагедия могла изображать людей таких, каковы они всегда, каковы они обыкновенно; нет, она изображает их только в некоторые, важные минуты их жизни, в минуты страсти, в сих великих обстоятельствах, раскрывающих

все силы их гения; и благопристойность театральная состоит в том, чтобы изображать их согласно с их положением и обстоятельствами, согласно с натурою, которая должна являться во всей возвышенной благородной простоте своей, не надутою, не напыщенною и не принужденною, но также не грубою и не низкою: сохранение средины между сими двумя крайностями называю театральною благопристойностью. Следовательно, благопристойность не есть изменение натуры, но ее очищенность. Натура может сохранить всю силу свою и не быть отвратительною. Простота не есть грубость. Те сцены, в которых пьяные матросы или римские ремесленники перебраниваются между собою площадным языком, так же удалены от простой натуры, как и те, в которых римские полководцы говорят отборными словами нежности прекрасным королевам. В французских трагедиях, даже в самых лучших, иногда язык не имеет простоты и свободы; но это оттого, что их театральный язык совсем отличен от обыкновенного общественного; для выражения простой идеи должны они иногда употребить целую фразу, ибо слово, выражающее ту идею, неблагородно в поэзии, напротив, у греков, у англичан и немцев множество таких слов, которые употребляются в просторечии, но могут быть употреблены и в поэзии; это способствует выражаться простее, натуральнее, короче и не употребляя вместо *слов* оборотов и целых фразов, которые очень растягивают стихи и лишают их надлежащей силы, энергии. Второе, это увеличивает запас выражений стихотворных, который никогда не может быть довольно богатым для поэтического воображения.

§ 224. NB Зрелище театральное, спектакль. Что такое театральное зрелище? Принадлежность действия, пышность его, наружность, которою оно производит впечатления на чувства. Трагедия есть картина, которой лица переменяют положение, но fond* остается всегда одинакий. Так как лица должны быть главными, то они должны быть виднее на картине; и из лиц важнейшие также должны быть самыми видными; в этом необходимо нужно наблюдать гармонию, то есть необходимо нужно, чтобы все посторонние и только *принадлежащие* к главному действию предметы составляли с ними нечто совершенное целое; не развлекали внимания, не производили пестроты, а только были заметны в своем отношении к главным предметам, в своем участии в главном действии. Трагиче-

* Фон (*франц.*).

ский поэт, которого главная цель есть трогать и привлекать, должен также действовать и на чувства, столько действовать, сколько нужно для произведения действа на сердце: первое подчинено последнему и должно непременно от него зависеть. Театральное зрелище есть та часть трагедии, которая больше принадлежит чувствам, но оно необходимо соединено с тою частию, которая принадлежит уму и сердцу, и только в сем соединении может производить потребное впечатление. Итак, театральное зрелище только тогда хорошо, когда согласно с театральным действием. Триумфальный въезд героя трогает, возвышает душу, посади на его место человека, не имеющего права сидеть на нем, ремесленника, земледельца, триумф будет смешон и только что любопытен, а совсем не оставит никакого впечатления. Пышность и величество зрелища нужно для возбуждения внимания, оно приготовляет сердце наполняться, но не наполняет его; оно может дополнить, усилить, укоренить впечатление, но не производить его; оно не должно развлекать внимание (и никогда не развлечет его, если будет прилично, в своем месте, ибо тогда не нужно будет отделять впечатлений сердца от впечатлений чувственных), но устремлять его на одну точку; оно есть второклассное достоинство трагика, но достоинство, ибо он должен действовать на чувства и через них уже овладеть сердцем множества зрителей; поэт, употребляющий волшебство перспективы для усиливания впечатлений, делает их еще глубже, но поэт, употребляющий зрелище для наполнения, для занятия, ослабляет самое действие, ибо отвлекает от него внимание и устремляет его на посторонние, не принадлежащие действию предметы и, конечно, не способная никогда заменить его, ибо они сами по себе переменчивы, и одно впечатление изглаживает другим, не давая ему укрепиться. В «Аталии» зрелище необходимо, оно согласно с великостью действия. В «Фингале» оно лишнее, ибо в самую критическую минуту развлекает зрителя, который наполняется предметами, для него неинтересными и тем больше противными, что они заменяют впечатления сердца впечатлениями чувственными, которые никогда не должны занимать их места, а разве только их усиливать: до тех пор, пока воины дерутся на могиле Оскара, Фингал и Старн забыты; взоры зрителей следуют за ударами воинов, следовательно, влекут за собою и внимание; вот уж оно ослаблено, ибо разделено,—и это в самую решительную минуту! Явная погрешность! Пышность зрелища не всякому сюжету прилична; в

ином оно есть украшение, в другом — недостаток; если поэт (разумеется, хороший) не употребил его, то это значит, что он не мог его употребить: сюжет, так сказать, должен сам заключать в себе сию пышность; дело поэта — уметь ею воспользоваться. Зрелище должно быть в перспективе, а не в действии; в неподвижности, а не в движении, иначе весь обман расстроится: например, в «Аталии» левиты являются только в толпе и с оружием — что ж, если бы их заставили сражаться на сцене, главные актеры были бы забыты и сверх того самое действие потеряло бы свою возвышенность, ибо воображение осталось бы неудовлетворенным. Видя воинов на сцене, воображаешь то, что они могут сделать, и обыкновенно существенность не может отвечать воображению; для этого-то развязки «Ифигении» и «Меропы» — в рассказе, ибо то, что рассказ представляет воображению, никогда не могло бы быть произведено удачно в действии. Все лучшие театральные зрелища представлены в перспективе, а не в действии: действуют одни только главные, немногие лица, те, которые возбуждают весь интерес драматический. Явление духов и привидений прилично только немногим сюжетам. Дух может быть видим для всех зрителей только тогда, когда его явление согласно с общим мнением того века, который представляется на сцене. Привидения, производимые угрызениями совести, будут смешны, если будут представлены очевидными. Я хочу быть занят одним преступником: мое воображение гораздо сильнее будет поражено тем, что ему кажется, нежели мои взоры; следовательно, и положение его будет для меня тем ужаснее, чем будет таинственнее!

§ 225. NB Могут ли быть роды трагедий? Цель трагического искусства есть возбуждать или жалость, или ужас, или и то и другое вместе. Каждая трагедия больше или меньше приближается к сей цели, следовательно, каждая трагедия составляет сама по себе свой род; но, мне кажется, не может быть трагедий ни мрачных, ни ужасных, ни величественных, ни нежных — все это может находиться в большем или меньшем соединении. Страсти суть пружина трагедии, жалость и ужас — ее цель; какие бы средства ни употреблял поэт, если он к ней достигнул, они хороши; всякой выбирает те, которые кажутся для него действительнейшими и которые приличнее его гению. Мрачного рода трагедий быть не может. Мрачность есть только средство поэта. Она состоит в выборе такого предмета и соединении с ним такого зрелища, которые наполняют душу мрачными представлениями, и сею мрач-

ностью приготовляет он ее к тем сильным чувствам, которые всякая трагедия производить должна; сия мрачность сама по себе, не будучи соединена с трогательностью, не будет приятна, следовательно, и прилична трагедии, которой все впечатления, ужасные и горестные, должны быть соединены с удовольствием! Чувства ужаса, производимого страшными предметами, поражают только воображение, не доходят до сердца или его стесняют: гробницы, развалины на театре не могут иметь того действия, которое они производят в существенности; обман никогда не бывает так силен, чтобы душа зрителя, видя подделанную могилу или раскрашенные руины, могла предаться меланхолическим идеям, которые всегда возбуждаются сими истинными предметами. Следовательно, сии предметы на сцене хороши не сами по себе, а в своем соединении с главным действием, которое, производя обман, и их делает обманчивыми. Юлия в гробнице не потому приводит в ужас, что она в гробнице, но потому, что Ромео над нею терзается: сие чувство горести любовника только усиливается мрачностью предметов, которые располагают сердце им наполниться; и так всегда чувства и впечатления сердечные должны одерживать верх над впечатлениями просто чувственными на сцене.

§ 226. NB Пантомима зависит не от поэта, но от актера: его дело — выражать чувства словами; дело актера — произносить сии слова вразумительным образом, приличным тому чувству, которое они изображают, и соединять с выражением нужные движения тела. В словах должна быть заключена и пантомима. Поэт никогда не должен выражаться молчанием; он открывает дорогу актеру. Пантомима принадлежит не к драматическому, а к мимическому искусству, хотя поэт всегда должен иметь перед собою театральную перспективу.

§ 227. NB На что акты? Акты суть промежутки действия, промежутки, в которые или внимание отдыхает, или происходит то, что не может происходить на сцене, а должно непременно произойти по плану трагедии. Установлено пять актов не потому, чтобы число пять заключало в себе что-нибудь особенное, но потому, что доказано опытом, что в продолжение пяти, известного продолжения актов внимание может быть напрягаемо без усталости, но что большее количество актов будет для него тягостно, а меньшее неудовлетворительно. Страсти требуют развития: если могут быть представлены во всей полноте своей, без всякого недостатка, в продолжение трех актов, то поэт пускай не следует сему общему

правилу, по которому меньше пяти актов трагедия иметь не может; надобно только избежать излишества и в малом и в великом; надобно, чтобы внимание было удовлетворено, не будучи утомленным. Вот в чем состоит искусство. Остановки ж или промежутки между актами кажутся мне необходимыми и нимало не делают хода трагедии медленным; напротив, я думаю, что они придают ему больше быстроты, потому что внимание, отдохнув, усиливается; любопытство, остановленное на время, воспламеняется самою остановкою, и воображение подстрекается ожиданием: наслаждения, получаемые не вдруг, приятнее!

Руссо

ПИСЬМО К Д'АЛАМБЕРУ О ТЕАТРЕ[11]

§ 228. Вопросы, которые надобно решить, говоря о театре: полезны или вредны театральные зрелища сами по себе? Могут ли они соглашаться с неиспорченностию нравов, с важностию республиканцев? Могут ли существовать в маленьком городе? Честное ли звание актера? Могут ли быть хорошего поведения актрисы? Могут ли их удерживать в узде закона? И могут ли быть сохраняемы сии законы?

§ 229. Вопрос, какое влияние имеет театр на человека, еще не разрешен, ибо об нем говорят с пристрастием либо духовные, либо светские люди, каждый больше думает о собственной выгоде и судит в отношении к самому себе.

§ 230. При первом взгляде на театр скажешь, что он есть забава; и если правда, что забавы нужны человеку, то не меньше правда и то, что ему нужны одни полезные забавы; всякая бесполезная есть зло для такого творения, которого жизнь так коротка и время так дорого.

§ 231. NB. Жизнь человеческая есть действие, телесное или умственное. Сон есть успокоение тела после действия; отдых, беспечность есть успокоение души после действия. Действовать значит напрягать свои силы, телесные или умственные, стараться к чему-нибудь достигнуть, иметь перед глазами какой-нибудь предмет и к нему стремиться: какое бы ни было действие, все оно имеет цель; минута, в которую достигнешь или на время перестанешь стремиться к цели, есть минута отдохновения. Труд есть забота, отдых есть беззаботность; труд, имея цель, сам по себе полезен; отдых, не имея цели, бесполезен, но служит наградою за труд. И вся приятность его состоит в том, что он не сопряжен ни с какою заботою, ни с каким беспокойством. Я бы назвал всякое

удовольствие, всякую забаву отдыхом. Что такое забава, удовольствие? Приятное чувство, состояние души человеческой, в котором ее ничто не тревожит, в котором оно *спокойно* может наслаждаться *настоящею* минутою, не заботясь о будущих и не имея нужды ни в чем, кроме настоящего наслаждения, которое полно, без всякой примеси неприятного. Следовательно, никакая такая забава не может быть *полезною для чего-нибудь:* она без всякой цели, иначе была бы заботою, она не должна беспокоить, а только наполнять душу наслаждением и тем будет живее, чем больше душа изнурена действием и чем нужнее для нее отдохновение; такая забава необходима потому, что душа никак не может быть в беспрестанном напряжении и что силы ее необходимо должны быть возобновляемы. Итак, если забава может быть бесполезна для будущего, ибо мы только трудиться можем для будущего, то вознаграждает за прошедшее, заставляя забывать прошедшие заботы и приготовляя к будущим, то есть возобновляя потерянные силы так точно, как сон, во время которого мы не действуем, но готовимся к действию. В сем смысле забава должна быть полезная, то есть когда она служит вместо отдыха. Если бы удовольствие могло быть непрерывным, тогда бы жизнь не называлась жизнию, а удовольствием, ибо что такое жить? Чувствовать, действовать и находить больше или меньше приятности в действии.

Жизнь есть сцепление многоразличных потребностей, которые все требуют удовлетворения; старание удовлетворить им называю трудом; минуту удовлетворения — отдыхом и вместе удовольствием, которое состоит в наслаждении приобретенном и нечувствовании беспокойств, сопряженных с трудом и заботами. Кто назовет такое удовольствие вредным, хотя оно бесполезно, потому что не имеет ничего в виду, кроме одной настоящей минуты? И что такое полезное удовольствие? Разве это радостное, спокойное чувство бытия своего, разве безмятежное и сладкое наслаждение, не смешанное ни с какою внутреннею тревогою, предметами, нам представляющимися, не есть уже очевидная польза? Можно ли всегда, беспрестанно к чему-нибудь стремиться, быть в непрерывном напряжении, следовательно, в беспокойстве? И достанет ли в человеке сил на это? А требовать сего не есть ли чрезмерный ригоризм, несообразный с человеческою натурою? Но Руссо хотел утверждать парадоксы; одна ложная идея должна поддерживать множество ложных; из справедливых идей надобно извлекать несправедливые

заключения. В нескольких словах: удовольствие есть живое, приятное, спокойное, беспечное наслаждение самим собою; забава есть то, что доставляет сие наслаждение. Такое наслаждение может не иначе существовать, как попеременно с трудом или заботою: после деятельности ощутительно спокойствие. Труд дает право на удовольствие, и тогда оно не только позволено, но и полезно, ибо приготовляет к новым трудам и делает самый труд приятным, потому что соединяет его с ожиданием награды: всякой человек, трудясь, желает кончить свою работу, то есть дойти до минуты отдыха и заслужить его. В противном случае удовольствия и отдыха быть не может, ибо он лишен будет всего своего очарования, будет *не куплен,* соединен с упреком, не оживлен контрастом труда и заботы. Когда же отдых, удовольствие, забава бывают бесполезны и вредны? Бесполезны тогда, когда они непрерывны, следовательно, лишены всей своей сладости, не служат наградою, не приготовляют к новым трудам. Вредны тогда, когда обращаются в привычку, следовательно, изнуряя душу спокойствием, лишают ее способности трудиться, отвлекают ее от определенной природою ей цели и, наконец, когда основаны на вреде, соединены с каким-нибудь пороком или преступлением. Такого рода забавы не могут быть отдыхом, а суть порождения праздности. Душа требует разнообразия. Кто трудится, для того всякое простое удовольствие сладко, для того и всегдашнее знакомое удовольствие всегда ново, ибо оно временно и прерывается; он трудом обновляет старую забаву; забавою облегчает труд. Для праздного все достоинство удовольствий заключено в их новости, и наконец он делается неспособным иметь их, ибо всегда, после всякого наскучившего удовольствия, должен иметь живейшее, чтобы найти в нем приятность, иначе оно будет противно; можно ли всегда сохранить сию постепенность? Заключим. Всякое удовольствие, невинное, заслуженное позволено, ибо оно не только не похищает у нас времени, но дает жизни всю ее приятность. Удовольствие виновное, незаслуженное не есть удовольствие, а его злоупотребление и отрава; оно не может быть никак позволено. Забавы, доставляющие то или другое удовольствие, также позволены или не позволены, полезны или вредны. Но забава никогда не может быть полезною в таком смысле, в каком бывает полезен труд, ибо она есть спокойствие и временное бездействие и трудиться беспрестанно, телом ли, душою ли, невозможно для человека.

§ 232. Звание человека соединено с удовольствиями;

должности его столь сладостны, что исполнение их не оставляет места скуке. Чем больше умеешь пользоваться временем, тем больше им дорожишь. Одна праздность, одно забвение простых, натуральных удовольствий заставляет нас искать удовольствий чуждых и от нас отдаленных.

§ 233. NB. Вопрос: всегда ли и для всякого ли человека исполнение должностей, соединенных с саном человеческим, сладостно или по крайней мере легко; не есть ли всякая должность сама по себе принужденность или рабство, не оставляющее человеку ничего на собственный его выбор? Конечно, добродетель состоит в добровольной подчиненности сему игу, которое не только не должно казаться игом, но даже свободою. Однако добродетели нет без борения, следовательно, без трудности. Все должности почти соединены с трудностию, следовательно, то, что не соединено с нею, если оно только невинно, не может не быть приятно: забава, удовольствие служат наградою за исполнение должности. Будь добрым отцом, сыном, гражданином, говорит Руссо. Согласен: но разве сии звания исключают удовольствие, то есть свободное, не зависящее ни от чего наслаждение самим собою? Кажется, нет! Как ни говори, а человек совершенно от себя отказаться не может! На что быть ригористом и требовать чрезмерностей! Всегда ли, во всякую ли минуту можно исполнять должность? Всегда ли на это способен? И всякой ли человек может находить наслаждения в исполнении своих должностей? Не для многих ли они не иное что, как тягостное бремя, которого они сбросить не могут потому, что не хотят и не должны хотеть, но которое не меньше того несносно, мучительно и должно быть облегчаемо. В чем же искать облегчения, как не в удовольствиях, не в таких удовольствиях, которые на время заставляют забыть тягость обыкновенных трудов и тем живее, чем дороже куплены. Удовольствие соединено с самим исполнением должностей, это неоспоримо, ибо это удовольствие есть внутренний голос, тебя оправдывающий; но это удовольствие служит одним только подкреплением; нужно такое, которое бы вознаграждало или служило вместо отдыха. Ты имеешь семейство, имеешь связи, которые оживляют твою душу; ищи своих удовольствий в том же кругу, в котором трудишься; кто лучше наградит тебя, как не те, для которых действуешь! Если ты любишь и любим, то не пойдешь вдаль за твоими наслаждениями; они вокруг тебя и всегда разнообразны! Но сколь часто семейство есть источник

всех горестей и страданий! Где люди, там несогласие! Как часто человек бывает один, один с тяжкими, трудными обязанностями, не услаждаемыми никаким приятным чувством; всегда ли одна уверенность, что исполняешь свою должность, может быть наградою, может быть сладостна и заменять все другие наслаждения, и все ли должности могут соединены быть с такими наслаждениями? Не есть ли в таком случае забава прибежище души изнуренной? Неужли на всякую минуту жизни найдется особенная должность и неужли слабый человек во всякую минуту способен исполнять человеческие должности; и все ли люди друг на друга похожи, все ли способны к одним и тем же действиям? Конечно, исполнение должностей, так, как и всякий труд, прогоняет скуку, но соединено с изнурением, а удовольствие есть отдых. Праздность заставляет искать не удовольствия, а рассеяния, которое также есть занятие.

Человек, умеющий пользоваться временем, знает ему цену и дорожит им, или, что все равно, не теряет его напрасно; но я не называю потерею времени забавы, купленной трудом и исполнением должностей (какие бы они ни были), и кто откажет в ней человеку, обремененному трудами, которого вся жизнь не иное что, как сцепление забот, иногда прерываемых удовольствиями, и не есть ли этот беспрестанный переход от работы к отдыху, от отдыха к работе натуральное определение человека? Отдых и забава суть, конечно, бездействие, но только временное бездействие, оправдываемое обыкновенною, всегдашнею деятельностию человека; в таком случае оно не только позволено, но даже необходимо. Заключим: звание человека соединено с удовольствиями, которые заключаются в исполнении его должностей, не оставляющих места скуке! Согласен, но сии должности, которых исполнение всегда приятно, не исключают удовольствий, не смешанных ни с какою заботою, которые не только позволены, но даже необходимы человеку; какого рода должны быть сии удовольствия, этого определить невозможно. Всякий человек должен спрашиваться со своими склонностями, с своим рассудком; известно только то, что всякий человек должен непременно иметь их и наблюдать только то, чтобы они были невинны. Искать сих удовольствий не значит любить праздность, а только иметь нужду в отдохновении после трудов или в награду за труды. Один может наслаждаться семейственными удовольствиями. Тот, кто имеет семейство, конечно, не предпочтет сего священного, спокойного, счастливого круга такому, в

котором он будет чуждым; но верно то, что любовь к разнообразию, столь свойственная человеку, заставит его хоть изредка иметь удовольствие и вдали; как бы то ни было, такому человеку, если его семейство есть мирный круг любви и счастия, легко быть и отцом, и мужем, и сыном! Но где прикажете искать удовольствие такому человеку, которого семейство есть ад? Он *должен* быть его членом? Это правда! Но согласитесь, что сия должность и, следовательно, ее исполнение не могут быть приятны! Надобно чем-нибудь награждаться за сию неприятность! Ищи удовольствия вне, вдали! Сколько людей таких, которые никогда не имели семейства, которых обстоятельства сделали *одинокими* с колыбели! Сколько таких, которых гражданские должности мало значат и которым нельзя, по обстоятельствам, иметь важнейших (по нынешнему образованию общества не всякий может быть исполнителем важных общественных обязанностей). И все ли, имея важные общественные и семейные должности, имея возможность исполнять их, равно способны к сему исполнению, имеют одинакие силы для поддержания сей тягости? Позвольте, г. Руссо, иметь удовольствия! Лишь бы только они были невинны! Люди не боги, они не могут всегда *собою* наслаждаться, всегда *в себе* находить источник наслаждения! Они не имеют сил *неистощаемых*, следовательно, не могут *всегда* действовать! А сколько людей таких, которые совсем неспособны действовать, потому что они никогда не учились! Что прикажете им делать, ибо они живут и не могут быть переменены вашими уроками; из ста, читавших моральные книги, может быть, только один исправляется! Излишняя строгость морали делает ее неисполняемою: видя невозможность или чрезмерную трудность исполнения, человек приучается почитать ее химерическою, *книжною*; говорю, человек вообще: некоторым особенным людям не нужно искать морали в книгах; книжная мораль должна быть для всех людей! Натуральными, простыми удовольствиями можно назвать всякое удовольствие, невинное, служащее наградою за исполнение должности.

§ 234. Я не люблю видеть людей, имеющих нужду устремлять сердце свое на сцену, как будто бы оно самим собою не могло быть довольно. Они думают быть вместе в театре, напротив, там-то они и отдаляются друг от друга; там забывают всех друзей, родных, там плачут о мертвых и смеются над живыми.

§ 235. NB Человек любит сильные движения и оттого спешит плакать в театре; желать быть тронутым не значит

быть недовольным собою. Обыкновенно тогда ищешь удовольствия извне, когда внутренно ничем исключительно, сильно не занят; беспрестанно быть занятым, таким образом, не натурально, но совершенно быть без занятия скучно. Я разделил бы занятия на *деятельные* и на *страдательные.* Первые требуют от нас напряжения, мы действуем сами; вторые не требуют напряжения, что-нибудь на нас действует; мы только ощущаем действие, а сами спокойны.

Следовательно, после занятия деятельного, чтобы не чувствовать скуки, мы должны искать занятия страдательного: мы не можем не быть заняты, но только не можем *всегда* одинаким образом быть заняты. Вот что побуждает искать нас удовольствий, но таких удовольствий, которые бы наполняли душу; это не значит, чтобы душа сама по себе была пуста, а только то, что она ни на минуту пуста быть не может и требует перемены предметов, ее наполняющих. Один утомил ее, другой облегчает, ибо один требовал от нее напряжения, а другой не требует никакого и не меньше того на нее действует. К тому же сценические впечатления потому еще так приятны, что они необыкновенны и основаны на самых возвышенных чувствах человеческого сердца: на любви к добродетели, ибо все трогающее на театре должно непременно быть согласным с чувством добра и изящного, вложенным натурою в человека.

Конечно, есть люди, которые в забавах ищут рассеяния, которые, будучи недовольны собою, стараются позабыть себя; для таких людей самая забава сделалась трудом, и трудом тем более тяжким, что он не может быть услаждаем никаким удовольствием отдыха. Таких людей много! Что с ними делать? Дадим по крайней мере им такие удовольствия, которые никому не вредны.

В театре люди думают быть вместе? Нет, не думают! Я иду в театр не с тем, чтобы видеть моего приятеля, но с тем, чтобы видеть Аталию, Заиру, Меропу. В театре забывают друзей, знакомых, родных! Конечно, на время, ибо нельзя вдруг заниматься двумя предметами; и сколько случаев в жизни, в которых об них не помнишь. Всякая безделица, на которую обращаешь внимание на ту минуту, его наполняет исключительно и ото всего отвлекает, даже от самого важного: цветок, который хочешь пересадить в горшок, канал, который хочешь провести, птица, которую слушаешь,— все это также выгоняет на минуту из памяти самые любезнейшие предметы! Но заставляет ли это забыть об них совершенно? Конечно, нет! И можно ли

всегда непременно об них помнить! Чтобы это было возможно и натурально, надобно человеку не иметь ни к чему внимания, не видать никаких новых предметов — одним словом, проводить половину времени с любезными предметами, а другую половину посвятить воспоминаниям об них, ничем не прерываемому: это позволено одним любовникам, и то не всем, а только одним эпическим!

В театре плачут о химерических несчастиях и смеются над странностями; плачут о мертвых и смеются над живыми — это правда! Если бы эти несчастия были не химерические, то бы мы не ограничили себя одними слезами или по крайней мере не захотели бы их видеть, потому что тогда не нашли бы удовольствия в слезах своих. Но что может быть возвышеннее, благороднее, как основывать свои живейшие удовольствия на тех чувствах, которые составляют главное отличие человеческой натуры: на сожалении, которое соединяет его с другими человеками, на великодушии, на возвышенности, на негодовании, происходящем от преступления. Если бы трагические несчастия были истинны, то захотели ли бы мы наслаждаться их зрелищем и могло ли сие наслаждение не быть варварским, жестоким, следовательно, противным человеческому сердцу? Кто назовет виновным смех, производимый странностями и глупостями, которые мы всегда видим в обществе, но над которыми явно смеемся только в театре! Не есть ли, некоторым образом, театр отмщение за ту принужденность, которая наложена на нас обыкновениями света? Театральная жалость и театральный смех не имеют в себе, собственно, ничего предосудительного! Если я могу только плакать, видя отчаяние Оросмана, то из этого не следует, чтобы я отделался одними слезами в таком случае, когда представился бы глазам моим настоящий несчастливец. Напротив, мне кажется, что душа, способная сильно входить во все чувства театральных героев, не может быть жестокою и испорченною или непременно должна сделаться благороднее и возвышеннее.

Театр дóлжно больше почитать удовольствием сильным и невредным, нежели полезным и образовательным; он меньше есть училище нравственности, нежели место удовольствия, самого благородного и невинного, что очень много.

Он не вредит никому, но может возвышать благородную душу. Злой не делается в театре хуже, ибо зрелище добродетели и возвышенности не может быть училищем порока, но, конечно, добрый становится добрее, ибо

находит на сцене то, что существует в собственной душе его, но существует скрыто и раскрывается, по крайней мере иногда, театром! Не вредить никому, быть полезным для многих и приятным для всех есть девиз Мельпомены и Талии.

Нельзя сравнивать действия театральной пиесы с действием проповеди. В первой забываешь поэта, в последней слышишь проповедника и словами его убеждаешься. Первая может действовать и тогда, когда поэт сам будет дурного морального характера, но действие последней соединено тесно с моральным характером оратора, ибо он первый должен верить и следовать тому, в чем нас уверить и чему заставить следовать желает, ибо мы нравоучения не отделяем от нравоучителя в ту минуту, когда он сам преподает его. Сверх того, всегда то действие сильнее, которое основано более на чувстве, нежели на убеждении рассудка, и из проповедников те называются лучшими, которые больше стараются трогать, нежели убеждать или риторствовать. Например, Массильон. Вот почему всегда действие драматической пиесы может быть сильнее и обширнее действия проповеди. Сравнение их могло бы занять множество страниц.

§ 236. Зрелища сделаны *для народа;* по их *действию* на народ можно определить их настоящее *достоинство.* Зрелища могут быть бесчисленны, различны, ибо сами народы различествуют нравами, характерами, темпераментами. Человек *всегда одинаков,* но предрассудки, обычаи, законы, вера, климат так *изменяют* его, что не надобно между ними искать того, что вообще прилично и полезно людям, но только то, что им прилично и полезно в *таких обстоятельствах,* в *такое время* и в такой земле. Что же касается до *рода* спектаклей, то он определяется не их *пользою,* а их *приятностию.* Если можно соединить пользу с приятностию, тем лучше; но главная цель есть нравиться, и это одно всегда препятствует сим заведениям иметь те возможные выгоды, которые они иметь способны. Чтобы нравиться, надобно *согласоваться с склонностями* народа и им благоприятствовать, а вместо того надлежало бы их обуздывать. Сцена есть *картина страстей.* Чтобы нравиться, надобно *льстить страстям,* то есть представлять в хорошем виде все обыкновенные людям страсти: ум на сцене совершенно без *дела:* стоик был бы *скучен* в трагедии и *смешон* в комедии.

§ 237. NB. Какой предмет зрелища? Наставлять или увеселять? Я думаю, больше последнее или и то и другое, ибо одно только полезное или, лучше сказать, невредное

и согласное с добродетелью увеселение может быть *общим!* То, что множеству людей, соединенных в одно место, нравится, не может быть дурным, то есть противным человеческой натуре: в обществе людей нет двух человек совершенно одинаких, всякий имеет свой образ мыслей и чувств, ему одному свойственный; между тем, несмотря на сию разность *частную*, они *вообще* согласны и сходны между собою в наслаждении одним и тем же предметом; следовательно, этот предмет сам по себе хорош; дóлжно только, чтобы из хорошего предмета было всегда и употребление хорошее. Что ж такое зрелище: общая забава! Предмет (один или множество), которым занимается общество людей, соединившихся вместе нарочно для сего предмета и находящих удовольствие в самом занятии. Следовательно, главная цель всякого зрелища есть нравиться, что не иначе быть может, как только тогда, когда оно будет согласно с чувством добра, вложенным в человеческое сердце натурою, ибо все ему противное не может быть приятно обществу людей, о котором нельзя заключать по тому, что прилично одному какому-нибудь идеалу, но вообще всему человечеству прилично. Если это так, то всякое зрелище само по себе полезно, ибо оно, согласуясь с натуральною человеческою добротою, увеселяет, следовательно, удовольствием привязывает к добру! Только в этом смысле зрелища могут назваться *наставлением*. От них не дóлжно ожидать такого действия, какого бы по справедливости можно надеяться [ожидать] от всякого хорошего морального трактата: зрелище действует на одни чувства, оно ни в чем не убеждает (я говорю о театральных зрелищах). Мы не выходим из театра с уверением в какой-нибудь новой истине, с какою-нибудь новою, ясною идеею, но с темным чувством добра, в котором не можем дать себе отчета, но которое оживлено, пробуждено, согрето полученными нами впечатлениями; это стоит умственных доказательств! Вот выгода, вот мораль театральная! Итак, все зрелища должны быть вообще приятны и привлекательны, а наставительны всегда будут, потому что пробуждают в нас чувство добра и его усиливают, следовательно, делают нас способнее быть добрыми. В трагедии всегда добродетель торжествует! Этого довольно? Что разумею под словами *мораль торжествует?* То, что она представлена в самом привлекательном виде и что всегда зритель берет ее сторону! Если порок иногда является победителем, то не меньше того возбуждает он в сердцах зрителей живейшую ненависть, и обыкновенно такая трагедия, в

которой порок представлен счастливым, а добродетель гибнет, меньше других нравится: доказательство, что сердцу человеческому противно все то, что оскорбляет его натуральную доброту. Комедия, имея предметом осмеивать странности и глупости, подвержена большим злоупотреблениям: злодей, не имеющий в себе ничего смешного, укоренелый в злобе, отвратителен на сцене; комедия представляет одно смешное и странное; трагедия — патетическое и возвышенное; холодного, низкого порока ни та, ни другая не представляет, ибо людям никогда не может нравиться то, что возбуждает одно отвращение: они не любят смешивать никакого тягостного чувства с своим удовольствием. Трагедия возвышает и трогает, комедия смешит. Действие последней, однако ж, не так благодетельно, как действие первой; заставляя смеяться, она приучает душу к некоторому коварству, к некоторой колкости, всегда соединенных с насмешкою, с уменьем открывать в людях смешное. Странность не есть порок, а несогласие с общественными обыкновениями; и комедия, нападая на странности, научает не иметь их, следовательно, исправляет одну наружность, образует людей для общественной жизни, дает им одинакий, общий образ. Странности могут быть соединены с самыми добродетелями: опасно то, чтобы, находя в добродетели странности, не почли самой добродетели странностию. Все может быть осмеяно; самый порок, будучи смешным, делается не столь отвратительным; с ним больше знакомишься; кто смеется, тот все прощает! Умей только шутить, покажешься невинным! Сколь часто самые мерзкие поступки, будучи представлены смешными, если не нравятся, то по крайней мере представляются не столь мерзкими. В комедии такое злоупотребление очень возможно, и вообще ее действие не столь возвышенно и благородно, как действие трагедии, ибо оно основано на коварном удовольствии смеяться над странностями и глупостями людскими. Впрочем, если комедия осмеивает одни только странности, если в ней порок представлен в настоящем своем виде и не прикрашен тем удовольствием, которое нам доставляет, заставляя нас смеяться, то она может почесться самою приятною и самою полезною забавою, ибо она веселит (а веселость не последнее дело в жизни) и образует человека для общественной жизни. Это не безделка.

Трагедия возбуждает в нем те чувства, которые он должен иметь как человек, благородное, чувствительное творение; комедия дает ему тот образ, ту наружность,

которая ему необходима как члену образованного общества, и между тем открывает ему некоторые черты его собственного характера.

Возвратимся к своему предмету: зрелища имеют цель нравиться. Театр изображает человека: трагедия — его страсти, комедия — его странности; одна веселит, возбуждая сожаление и ужас, трогая и наполняя сердце живейшими чувствами сострадания, удивления, любови; другая веселит, заставляя смеяться над тем, что странно и смешно в человеке, которого изображает с величайшею точностию и верностию: какое же вернейшее средство нравиться изображением человека? Изображать его как можно сходнее, но только с выбором, то есть не допускать в своих изображениях ничего отвратительного, низкого, возбуждающего неприятные чувства. Если театр может действовать на нравственность, то, конечно, не изображением порока, а возбуждением чувств добродетели; на сцене мы не видим порока во всей его отвратительности, но увидим добродетель во всей ее красоте; причина очевидна: мы в театре для того, чтобы наслаждаться, а не для того, чтобы иметь неприятные впечатления. Чтобы изображение человека нравилось, надлежит его сделать сходным; оно будет сходно, когда мы будем в нем узнавать самих себя, следовательно, когда найдем в изображенном человеке наши страсти, слабости, добродетели, странности — словом, все, что нам самим прилично. Сие-то сходство с нами делает и мораль театральную действительнее, ибо, находя возвышенность в тех людях, которые нам подобны, мы почитаем ее не химерическою и нам самим возможною. Мы ищем на театре человека со всею его возвышенностию, со всеми его слабостями и странностями: идеальный человек не может нам нравиться, ибо мы не узнаем в нем человека. Изображать страсти сходно и разительно то же ли, что льстить страстям; я называю *льстить страстям* их *оправдывать, давать им свободу!* Неужли для этого дóлжно их представлять такими, каковы они в самом деле? Не думаю! Чтобы страсть могла понравиться, надобно ее представить благодетельною, украсить ее, отделить от нее все то, что в ней гибельно и ужасно, одним словом, представить не такою, какова она бывает в своей необузданности! То ли видим на театре! В трагедии всякая виновная страсть является вместе с преступлением. Мы сожалеем о преступнике потому, что, с одной стороны, видим его страсть, необоримую, всемогущую, с другой стороны, его слабость; но сие сожаление не есть оправдание страсти;

напротив, ужасные ее следствия делают самое ее ужасною в глазах наших; преступника же без страсти, а только по одному развратному побуждению мы никогда не потерпели бы на сцене: он был бы слишком отвратителен! Сила страсти делает возможным преступление, и тогда только мы его допускаем, но мы не извиняем его страстию, а только находим согласным с слабостию человека. Значит ли изображение таким образом страсти благоприятствовать ей? Конечно, нет! Напротив, видя, что она самых добродетельных доводит до ужасных преступлений, мы сильнее чувствуем ее опасность! Можно только сделать вопрос: страсть, соединенная с добродетелью, возвышенными чувствами, не слишком ли сильно на нас действует? Тот ужас, который мы ощущаем при виде гибельных ее следствий, довольно ли силен, чтобы изгладить в нас сладкие чувства, произведенные в нас самою страстию, которая несколько времени самих нас наполняла? Не слишком ли воспламеняет такое изображение страсти, не слишком ли готовит сердце быть страстным? Кто ужаснется гибельных следствий любви и не захочет любить страстно, видя Оросмана? Смотря на Вандома, Радомиста, на Гермиону, на Федру, больше ли думаешь о их преступлении, нежели о их страсти? Как бы то ни было, если трагедия не обуздывает страстей и, может быть, еще их укореняет, то по крайней мере вместе с ними укореняет и любовь к добродетели, дает им самое благодеятельное направление, что всего важнее, ибо страстей ничто не исцеляет, следовательно, дóлжно только стараться их очищать и делать благотворными, основывать их на добродетели; а трагедия, без всякого сомнения, воспламеняет душу, вместе и возвышает ее и делает благороднее, следовательно, неспособнее к пороку, который всегда опаснее страсти, ибо постояннее и неизменнее в своих действиях, которые всегда гибельны. Театральные зрелища *не льстят* страстям, то есть их не *поощряют*, но, представляя в соединении с высокостию и добродетелью, украшают их несколько сим соединением. Еще сомнительно, вредит ли мне тот, кто, воспламеняя мое сердце, усиливает в нем любовь к добродетели и ко всему высокому и благородному. Одно служит перевесом к другому. Это непременно найдется во всякой хорошей трагедии, и нет ни одной, в которой преступление было бы привлекательно. В комедии также добродетель всегда в своем виде, то есть не унижена, а благородна и прелестна; но в ней иногда смешное скрывает и делает забавным порочное, следовательно, уничтожает его отвра-

тительность. Например, «Légataire universel» *; или осмеивается то, что само по себе не только невинно, но даже и похвально: смешное может приучать нас к порочному или по крайней мере сделать к нему равнодушными и унизить в наших глазах доброе; тон светской насмешливости (persiflage) то же производит, оттого-то в большом свете заметно такое ко всему равнодушие. Но это действие может почесться злоупотреблением комедии, которая должна насмешкою уничтожать человеческие слабости и открывать перед нами собственное наше сердце; если она не наполняет зрителя такими живыми возвышенными чувствами, то, конечно, его образует и знакомит с самим собою; одним словом, трагедия и комедия благодетельны в своих действиях, только могут быть употребляемы во зло; что ж не может! Надобно смотреть на то, что есть, а не на то, что возможно.

Что значит согласоваться *с склонностями народа?* Трагедия изображает человека всех времен и народов, следовательно, во всех его изменениях, сохраняя одну только *неизменяемость* страстей, которые всегда во всяком веке, во всяком народе одинаковы, ибо человеческая натура, как и Руссо говорит сам, всегда одинакова в своем основании и одни только виды ее различны; как же согласоваться *с склонностями народа?* И что такое склонности народа? Не то ли, что составляет его частное отличие от других народов: его характер, его забавы, его обычаи, его привычки? Согласоваться с ними не значит ли то же, что представлять ему то, что не противно ни его характеру, ни его привычкам, ни его обычаям? Конечно! Ибо все им противное будет отвергнуто, следовательно, не произведет никакого действия! А если они дурны? Не старайся с ними согласоваться, то есть не усиливай их, но также не думай их уничтожать, а лучше дай им хорошее направление; щади их; употребляй легкие, а не сильные средства; владей ими, а не старайся вооружить их против себя! Одним словом, представляй народу то, что ему приятно, но только старайся, чтобы приятное было вместе и полезно: одно приятное может быть вредно, одно полезное может быть непривлекательно, следовательно, бесплодно! И нужно ли переменять обычаи; нужно только их очищать, то есть не прибавляя ничего вредного, умножать все в них хорошее, действовать отрицательным образом! Как же театр соглашается с склонностями народа? Он представляет

* «Единственный наследник» *(франц.)*—комедия Ж.-Ф. Реньяра.

ему *приятное,* то есть согласное с его расположением, с натурою человеческою и с тем направлением, которое дали ей обстоятельства, ее изменяющие. Это не значит еще *вредить.* Можно усиливать благодетельные склонности, не усиливая вредных. Один этот перевес сам по себе много значит! Согласоваться с склонностями народа есть то же, что предлагать пищу голодному; эта пища может быть приятною, не будучи вредною! Если народ имеет склонности, то это еще не значит, чтобы они были дурные. Руссо говорит, что *ум на сцене без дела.*

Надобно объясниться! Театр есть забава, следовательно, приятное занятие, которое не иначе может быть приятно, как только тогда, когда будет живо, сильно; сцена есть представление вымышленных действий; я вижу людей, передо мною действующих, я хочу ими заниматься, следовательно, требую, чтобы они меня занимали собою; и так необходимо надобно, чтобы они мною овладели, а это иначе быть не может, как только тогда, когда они тронут мое сердце, когда мои чувства очарованы. Рассудок сам по себе холоден, он только может убеждать, и то не иначе, как потрясая сердце, следовательно, могущество его слишком ограничено на сцене; но несмотря на то, все должно быть на нем основано; я могу только то чувствовать и тем наслаждаться, что оправдывает мой рассудок. Чувство не оставляет места размышлению в театре; но рассудок необходимо должен если не явным, то по крайней мере скрытым образом согласоваться с чувством. То лицо, которое будет только рассудительно, конечно, не тронет. На театре нужны такие действия, которые были бы привлекательны; это еще не значит, чтобы они были дурны; напротив, только то и может быть привлекательно, что согласно с здравым смыслом. Рассудок действует на сцене, но только тайно: он есть невидимый, но ощутительный участник действия; и те впечатления, чувства, которые после оправдываются холодным приговором рассудка, конечно, не могут называться вредными. Итак, рассудок должен быть только основанием всякого драматического произведения; но так как оно должно быть приятно, то непременно должно действовать на чувства. Стоик на сцене будет не иное что, как говорун и декламатор; не потому чтобы стоицизм был сам по себе нехорош, но потому, что на сцене, где я должен входить во все чувства действующих, холодное умствование оставит и меня самого холодным! Впрочем, характер стоиков или рассудительных людей, если не может быть главным в драме, которой главная цель есть

трогать, то он может быть второклассным, употреблен для контраста и все, однако ж, основан на каком-нибудь чувстве, а не единственно на рассудке: таковы Бурр, Альварец, которых добродетель, не обуреваемая страстями, представлена, однако ж, чувствительною, а не холодною и, следовательно, непривлекательною. В этом драматический писатель должен согласоваться с сердцем человека, которое привлекается только тем, что его трогает, которое и рассудок любит только тогда, когда он соединен с чувством. В комедии рассудительный человек будет интереснее, потому что главная цель комедии *забавлять*. Рассудок имеет больше сношения с тем, что смешно и забавно. Смешное замечается умом, действует на один ум, сердце остается спокойным, и впечатление, производимое холодным рассудком, конечно, не столь противоположно впечатлениям, производимым странностью, нежели чувством, возбуждаемым картиною страстей и несчастия; вот почему рассудок, то есть изображение рассудка, приличнее комедии, нежели трагедии. Но и в комедии рассудительное лицо не должно быть холодным, а иметь ту степень интереса, которая только возможна в комедии: всегда рассудок должен действовать и на чувство, чтобы удачнее действовать. Таков в Грессетовом «Mechant» характер Ариста.

§ 238. Театр не может переменить чувств и нравов, которым он только *следует* и которые только *украшает*. Никакая пиеса театральная не должна быть противна *нравам, обычаям* своего времени. Всякий автор, который хочет изображать *чуждые* нравы, должен *применять свою пиесу к нашим*. Следует из сих первых замечаний, что общее действие театра есть *усиливание национального характера, увеличение натуральных склонностей* и *воспламенение страстей;* итак, можно сказать, что он хорош для добрых и вреден для злых.

СТАТЬИ ПЕРИОДА «ВЕСТНИКА ЕВРОПЫ» (1808—1811)

ПИСЬМО ИЗ УЕЗДА К ИЗДАТЕЛЮ

Поздравляю тебя, любезный друг, с новою должностью журналиста! Наши провинциалы обрадовались, когда услышали от меня, что ты готовишься быть издателем «Вестника Европы»; все предсказывают тебе успех, один угрюмый, молчаливый Стародум[1] качает головою и говорит: молодой человек, молодой человек! Подумал ли, за какое дело берешься! Шутка ли выдавать журнал!

Ты знаешь Стародума — чудак, которого мнение редко согласно с общим, который молчит, когда другие кричат, и хмурится, когда другие смеются; он никогда не спорит, никогда не вмешивается в общий разговор, но слушает и замечает; говорит мало и отрывисто, когда материя для него непривлекательна, красноречиво и с жаром, когда находит в ней приятность.

Вчера Стародум и некоторые из общих наших приятелей провели у меня вечер, ужинали, пили за твое здоровье, за столом рассуждали о «Вестнике» и журналах, шумели, спорили; Стародум по обыкновению своему сидел спокойно, на все вопросы отвечал: да, нет, кажется, может быть! Наконец спорщики унялись, разговор сделался порядочнее и тише; тут оживился безмолвный гений моего Стародума: он начал говорить — сильно и с живостью; литература — его любимая материя. Мало-помалу все замолчали, слушали; я не проронил ни одного слова и записал для тебя, что слышал.

«Друзья мои,— говорил Стародум,— желаю искренно приятелю нашему успехов; не хочу их предсказывать, опасаясь прослыть худым пророком, но буду радоваться им от доброго сердца; люблю словесность, и русскую особенно: в этом случае не стыжусь пристрастия. Всякая хорошая русская книга есть для меня сокровище. Я подписывался и буду подписываться на все русские журналы. Некоторые читаю, другие просматриваю, а на другие только смотрю, поставляя излишним искать в них

хорошего содержания. До сих пор «Вестник Европы» — скажу искренно — был моим любимым русским журналом; что будет вперед, не знаю; помоги Бог нашему общему приятелю!

Русские — говорю только о тех, которые не знают иностранных языков и, следственно, должны ограничить себя одною отечественною литературою,— любят читать; но если судить по выбору чтения и тем книгам, которые предпочтительно пред другими печатаются в типографиях, читают единственно для рассеяния; подумаешь, что книгою обороняются от нападений скуки. Раскройте «Московские Ведомости»! О чем гремят книгопродавцы в витийственных своих прокламациях? О романах ужасных, забавных, чувствительных, сатирических, моральных, и прочее и прочее. Что покупают охотнее посетители Никольской улицы в Москве? Романы. В чем состоит достоинство этих прославляемых романов? Всегда почти в одном великолепном названии, которым обманывают любопытство.

Какая от них польза? Решительно никакой: занятие без внимания, пустая пища для ума, несколько минут, проведенных в забвении самого себя, без скуки и деятельности, совершенно потерянных для будущего,— то ли называете, государи мои, чтением? Нет! Такая привычка занимать рассудок пустыми безделками более мешает, нежели способствует образованию,— и удивительно ли, что романы в такой у нас моде? Покуда чтение будет казаться одним посторонним делом, которое позволено пренебрегать; пока не будем уверены, что оно принадлежит к одним из важнейших и самых привлекательных обязанностей образованного человека, по тех пор не можем ожидать от него никакой существенной пользы, и романы — самые нелепые — будут стоять на первой полке в библиотеке русского читателя. Пускай воспитание переменит понятия о чтении! Пускай оно скажет просвещенному юноше: обращение с книгою приготовляет к обращению с людьми — и то и другое равно необходимы! В обществе мертвых друзей становишься достойнее живых — то и другое требует строгого выбора! Каждый день несколько часов посвяти уединенной беседе с книгою и самим собою; читать не есть забываться, не есть избавлять себя от тяжкого бремени, но в тишине и на свободе пользоваться благороднейшею частью существа своего — мыслью. В сии торжественные минуты уединения и умственной деятельности ты возвышаешься духом, рассудок твой озаряется, сердце приобретает свободу, благо-

родство и смелость; самые горести в нем утихают. Читать с такою целью — действовать в уединении с самим собою для того, чтобы научить себя действовать в обществе с другими,— есть совершенствоваться, стремиться к тому высокому предмету, который назначен для тебя Творцом, час от часу более привязываться ко всему доброму и прекрасному... О, друзья мои! Как далеко от такой благородной деятельности духа сие ничтожное, унизительное рассеяние, которое обыкновенно мы называем чтением книг!

Дело идет о журналах! В России при такой сильной охоте читать и таком пестром выборе чтения хороший журнал мог бы иметь самые благодетельные действия. Обязанность журналиста — под маскою занимательного и приятного скрывать полезное и наставительное. Средства бесчисленны: к его услугам богатства литературы чужестранной и собственной, искусства и науки; бери что угодно и где угодно; единственное условие — разборчивость. Имея в виду пользу, но угождая общему вкусу читателей, хотя не подчиняясь ему с рабскою робостью, предлагает он им хорошие мысли, чужие и свои, облеченные разными видами, иногда рассуждая как моралист или метафизик о предметах важных для человека; иногда рассказывая повесть, в которой идеальное нравилось бы сходством своим с существенностью, которая доставляла бы любопытному удовольствие сравнивать истину с вымыслом, самого себя с романическим лицом и, может быть, объяснять многое, в собственном сердце его казавшееся тайною; иногда занимая воображение созданиями поэзии, прелестью стихотворной гармонии одушевляя мысли и чувства. *Политика* в такой земле, где общее мнение покорно деятельной власти правительства, не может иметь особенной привлекательности для умов беззаботных и миролюбивых: она питает одно любопытство; и в таком только отношении журналист описывает новейшие и самые важные случаи мира; листы его, так сказать, соединяют читателя со всеми отдаленными и близкими краями земли: с одной стороны, открывают перед глазами его сцену кровопролития, с другой — сцену благоденствия и мира; знакомят его с великими характерами, которых влияние, благотворное или гибельное, слишком заметно в системе разнообразных происшествий; дают понятия о новых открытиях человеческого ума, действующих на благо общества, к известным способам пользоваться жизнью прибавляющих новые или более совершенствующих старые. *Критика* — но, государи мои,

какую пользу может приносить в России критика? Что прикажете критиковать? Посредственные переводы посредственных романов? Критика и роскошь — дочери богатства, а мы еще не Крезы в литературе! Заметно ли у нас сие деятельное, повсеместное усилие умов, желающих производить или приобретать, которое требовало бы верного направления, которое надлежало бы подчинить законам разборчивой критики? Уроки морали ничто без опытов, и критика самая тонкая ничто без образцов! А много ли имеем образцов великих? Нет, государи мои, сначала дадим свободу раскрыться нашим гениям; потом уже, указывая на красоты их и недостатки, можем сказать читателю и автору: восхищайся, подражай, будь осторожен! В этих трех словах заключена вся сущность критики. Одним словом, в русском журнале критика не может занимать почетного места, и я не советую молодому приятелю нашему вооружаться бичом Аристарка, хотя не запрещаю иногда обращать внимание читателя на некоторые новые, замечательные и по тому самому редкие явления словесности; довольно дела и без критики: пускай знакомит русского читателя с предметами, достойными его ума; питает живое, раздраженное, нетерпеливое любопытство его новым, привлекательным и небесполезным. Конечно, приятно было бы в русском журнале находить одно русское, собственное, не занятое; но можно ли этого требовать? Самый обширный ум должен ограничить себя некоторым только числом предметов, а первое достоинство журнала — разнообразие; как же хотеть, чтобы журналист умел говорить обо всем и с одинаковою приятностью? Довольно, если он будет говорить о чем умеет и так, как дóлжно; словом, позволим ему, когда не имеет своего, занимать нас чужим, позволим собирать, не давая отчета, ученую подать со всех времен и народов, не будем вмешиваться в выбор; единственное требование наше: удовольствия! удовольствия! занятия благородного и не пустого! Таковы обязанности журналиста — исполнит ли их наш молодой приятель, не знаю; согласен надеяться хорошего, а не худого; Бог милостив! Желал бы для чести журнала его и собственно для себя находить в его листах произведения наших лучших писателей, которых стихи и проза так часто утешали меня в моей пустыне, трогали, веселили, успокоивали мою душу: например, и я и всякий истинно русский были бы, конечно, рады, когда бы какому-нибудь доброму человеку пришла счастливая мысль подслушать, записать и напечатать в «Вестнике» некоторые монологи *Силы Андреевича*

Богатырёва[2], которого теперь надобно искать не на Красном крыльце, а, верно, в каком-нибудь уединении, где в недре семейства, довольный самим собою, наслаждается он *ясным вечером* жизни, работает в саду, рассказывает детям о прежних своих подвигах, учит их добру и привязанности к земле русской и часто, может быть, покоясь один под древним прародительским дубом, разговаривает с самим собою о том и о другом... Но, виноват! я отклонился от материи; люблю мечтать; на старости лет бываю иногда ребенком.

Обращаюсь к журналам. Скажу опять: ожидаю великой пользы от хорошего журнала в России! Произведения философии требуют особенной зрелости в читателях: один любопытный, жадный, привыкший к деятельности ум ищет удовольствия в беседе с важною мыслью мудреца; творения поэта ценимы одним образованным вкусом — иногда великий дух, опередивший своих современников, блистает в толпе их невидимо, и блеск его замечается одним потомством. Без некоторой особенной готовности, без некоторого приобретенного навыка размышлять и пленяться изящным, не можем пользоваться дарами ума и искусства; в таком случае хороший журнал может служить *приготовлением*. Нередко полезная книга или совсем, или очень долго не выходит из лавки книгопродавца: ее не читают потому, что не ищут; она действует исподволь на некоторых частных людей, и очень медленно; напротив, хороший журнал действует *вдруг* и на многих, одним ударом приводит тысячи голов в движение. Прочесть толстую книгу от доски до доски, не упуская ни на минуту продолжительной нити идей, и так, чтобы, закрыв ее, можно было дать самому себе отчет, какою дорогою дошел до последней мысли писателя, есть важный подвиг, на который, по мнению моему, не всякий, привыкший к легким или приятным трудам, способен решиться. Сочинения, обыкновенно помещаемые в журналах, не требуют такой утомительной работы внимания; они вообще кратки, привлекательны своею формою; трудишься, не чувствуя труда, следуешь за автором без всякой усталости, не замечая неволи, с приятностью, потому что видишь вблизи конец своего поприща; такие легкие, часто возобновляемые усилия открывают дорогу к труднейшим и более продолжительным: ум в движении, любопытство возбуждено, воображение и чувства пылают. Итак, существенная польза журнала, не говоря уже о приятности минутного занятия, состоит в том, что он скорее всякой другой книги распространяет полезные

идеи, образует разборчивость вкуса и, главное, приманкою новости, разнообразия, легкости, нечувствительно привлекает к занятиям более трудным, усиливает охоту читать и читать с целью, с выбором, для пользы! А следствия такого чтения? Какие счастливые, какие благодетельные!

Я стар, друзья мои; в виду у меня одна могила; но, будучи прохлажден в моих чувствах и почти равнодушен к жизни, я еще не охладел к добру, и часто юношеские мечты о будущем животворят увядшее мое сердце. Возможное, близкое благоденствие отечества моего меня трогает: охота читать книги — очищенная, образованная — сделается общею; просвещение исправит понятия о жизни, о счастии; лучшая, более благородная деятельность оживит умы. Что есть просвещение? Искусство жить, искусство действовать и совершенствоваться в том круге, в который заключила нас рука Промысла; в самом себе находить неотъемлемое счастье. Вообразите ж такое просвещение общим — и назову ли его мечтою! рано или поздно оно будет — вообразите вокруг себя людей довольных благодаря убеждению просвещенного ума тем участком благ, большим или малым, который получили от Провидения! С успехами образованности, состояния должны прийти в равновесие земледелец, купец, помещик, чиновник, каждый равно деятельный в своем особенном круге и в сей деятельности заключивший свое счастье, равно уверенный в частных преимуществах своего особенного звания, для которого он приготовлен; взирающий независтливым оком на преимущества чуждого, которое для него несвойственно, сравняются между собою в стремлении к одному и тому же предмету, в стремлении образовать, украсить, приблизить к творческой свою человеческую натуру. Одинакия понятия о наслаждениях жизнью соединяют чертоги и хижину! Взглянув на первые, будете говорить: там средства находить счастье разнообразнее и тонее; взглянув на последнюю, скажете: здесь средства находить счастье простее и легче; но там и здесь живут с *одинакою* целью. Человек непросвещенный, человек непонимающий достоинства жизни, незнаком самому себе; одни *обстоятельства* дают ему счастье; оно зависит от ветреного мнения людей, не может существовать без свидетелей; он чувствует себя слишком слабым для того, чтобы опереться на одном себе,— просвещение уничтожает сей обман; оно показывает человеку, что сам он всего выше, всего привлекательнее в сем множестве разнообразных предметов, представляющихся ему в жизни. Просвещение стесняет сильные, непорочные

связи; но разрывает слабые или низкие: тогда увидите людей менее рассеянных в шумном, обширном кругу света, всему предпочитающих мирный и тесный круг семейства; в семействах будет заключено сладкое счастье, деятельность, награды, все, к чему стремимся, к чему привязано сердце, что радует, возвеличивает душу; понятия о супружестве очистятся; супружество не будет соединением одних приличий, но радостным, неразделимым товариществом на пути к счастью, в едином деятельном искании совершенства; жилище двух супругов не будет местом стечения празднолюбцев, но мирным святилищем невидимого счастья, где обитает невинность, куда летит дружба, где благодарностью хранится любовь, где часто восхищенный супруг, простертый у ног своей супруги, глубоким, безмолвным чувством благодарит ее за те радости, за то очарование, которые разливаются окрест ее присутствия. Воспитанию — высокой, пренебреженной обязанности человека в священном звании отца, обязанности, сближающей его с Творцом, который и счастием и несчастием воспитывает человеческий род,— воспитанию возвратятся отнятые права; любовь матери не будет одним врожденным, непобедимым чувством, но деятельностью просвещенною, основанною на правилах, деятельностью, имеющею предмет великий — образование совершенного! Молодая женщина, привязанная к своему званию, не будет легкомысленных забав предпочитать материнским заботам, переменчивых удовольствий рассеянности — постоянному счастью семейственной жизни; равнодушный наемник не займет ее места; несчастье отказаться от лучших наслаждений человеческих, наслаждений отца и матери, не будет покупаемо ценою золота... Но, друзья мои, замечаю, что я нечувствительно очутился на треножнике Пифии; старость еще не прохладила моей головы — на краю гроба предсказываю золотой век!»

Глаза доброго Стародума сверкали; я забыл об его сединах, видел перед собою пылкого молодого человека, пленяемого всеми приятными призраками надежды и воображения, и с чувством пожимал его руку.

«Мой друг,— сказал он мне с любезным простосердечием,— пожелай от меня счастья общему нашему приятелю! Он посвятил себя такому званию, которое уважаю. Любить истинное и прекрасное, наслаждаясь ими, уметь их изображать, стремиться к ним самому и силою красноречия увлекать за собою других — вот благородное назначение писателя! Счастлив, когда Провидение, наградивши его талантом, одарило и сердцем, способным любить

высокое, чуждым привязанностей унизительных. Скажи молодому приятелю нашему о том, что слышал от меня,— он, верно, уважит советы старика, в глазах которого ни лета, ни опытность не обезобразили мира; который при конце своих дней еще с наслаждением смотрит на оставляемую им землю и с радостным чувством, с волнением участия следит глазами за пылким юношею, который, воспаленный духом, влекомый надеждою, наполненный желанием действовать для собственного и чужого добра, смело бросается в открытое, для него еще новое и, может быть, опасное поприще.

Наш друг, посвящая себя трудам писателя, должен забыть приятную рассеянность большого светского круга: желание в нем блистать противно спокойным занятиям автора. И можно ли с сим чистым, верным, всегда одинаковым удовольствием, которое неразлучно с деятельностью ума, производящего или приобретающего новое, соединить беспокойное удовольствие, доставляемое успехами в свете, победами самолюбия, непрочными, слишком непродолжительными для того, чтобы наслаждаться ими без волнения: одно уничтожает другое! Ограничив себя уединением, где мысли сохраняют свободу, а чувства — первоначальную живость и свежесть, он должен только мимоходом, из любопытства, для заимствования некоторой приятной образованности, необходимо нужной писателю, заглядывать в свет, сбирать в нем потребный запас и снова с добычею возвращаться в уединение; уединение пусть будет главным театром его действий, когда желает произвести нечто полезное для общества! Рассеянность мешает трудолюбию.

«Но можно ли — ты скажешь — совершенно отделиться от людей, заключить себя в четырех стенах, жить с одними безмолвными идеями, с одними воздушными созданиями воображения? Дает ли одиночество счастье? Кто ж награждает писателя, когда не люди, и где же слава его, когда не в обществе?» Мой друг! Я не хочу запереть приятеля нашего в келью, но говорю ему: чем менее круг, тем связи привлекательнее и сильнее. Ищи людей, которые способнее других ценить твои работы: их суд есть голос современников и приговор потомства. Имей друзей, согласных с тобою в образе чувства, в желании действовать и в выборе цели; в минуты уединенного труда помни о своих товарищах, которые — быть может, в разных сторонах земли — живут, думают, действуют одинаково с тобою, которые видят тебя, которых жизнь твоя должна быть достойна, с которыми совокупно исполняешь важное

условие бытия — любить и распространять добро! Их голос будет возбуждать тебя к трудам, и дружеская осторожность предупреждать твои ошибки. Имей в виду семейство, в котором со временем на самом деле ты мог бы исполнить все лучшие мечты, озаряющие твою душу в часы уединенного размышления; сим сладостным ожиданием рассеивай скуку временного одиночества; воображая, что действуешь в глазах избранного, достойного любви, привязанного к тебе сердцем существа, которое следует за тобою взором, понимает тебя, с тобою разделяет надежды, живет, образуется твоими мыслями, которое некогда наградит тебя счастьем; ты будешь действовать с успехом, наслаждением, неутомимо; ничто неблагородное не коснется твоей души; перо твое изобразит одни высокие мысли, достойные современников, которые не умрут и для потомства!.. Одним словом, мой друг, скажи приятелю нашему, чтобы он опасался рассеяния чрезмерного. Я сказал, где он может искать отдыха, ободрения, образования и награды.

А слава?.. Но что такое слава? Одобрение всеобщее, тихий приговор немногих, который с покорностью повторяет бесчисленная толпа вслух; вдали она привлекательна, вблизи ничтожна. Удались от того театра, на котором она раздается без выбора, когда не хочешь, чтобы животворящая мечта о ней исчезла. Непристрастная заслуженная похвала избранных, которых великое мнение управляет общим и может его заменить, вот слава истинная, продолжительная, достойная искания! И можно ли предпочесть ей минутные успехи, получаемые в толпе, которой рукоплескания повинуются внезапному побуждению? Разбери достоинство сих случайных похвал; один хвалит из дружбы, другой из жалости, третий из противоречия, четвертый в надежде подкупить, пятый от равнодушия: для него все равно, хвалить или не хвалить, что скажется прежде, что прежде услышит от других; шестой из зависти, желая оскорбить или унизить соперника; многие ли потому, что истинно любят прекрасное и радуются, когда его замечают? Скажи ж, достойны ли уважения такие похвалы? Не до́лжно ли с презирающим чувством жалости смотреть на бедных претендентов бессмертия, которые сумму таких похвал называют славою; которые заботятся, употребляют хитрости, рассыпают ласкательства — для чего? Для того, чтобы из милости им бросили принадлежащее по праву; на коленях требуют венка! Нет, мой друг, кто неспособен опереться на благородное чувство собственного достоинства; кому не довольно утешительной хвалы

немногих, но просвещенных судей — необходимой потому, что человеческая слабость требует подпоры, — кто сими двумя щитами не может отразить оскорблений зависти и клеветы; для кого все равно, производить хорошее или худое, лишь бы похитить успех, — тот должен отказаться от мнимых своих прав на славу! Он будет торжествовать благодаря невежеству и легкомыслию, но торжество его не оставит и признака следов; никогда не достигнет он благородной цели писателя — пользы, распространения идей, благодетельных для человечества, наслаждений, совершенствующих душу.

Еще одно слово, друг мой, и замолчу. Приятель наш, когда не ошибаюсь, согласен со мною в понятиях о славе; надеюсь, что он не унизит себя исканием награды недостойной; но, может быть, и другие награды похитит у него судьба! Но, может быть, назначено ему ограничить себя одним собою, и будущее не озарено для него никаким счастливым, никаким подкрепляющим ожиданием; тогда, мой друг (и если я отгадал, то сожалею о нем в глубине души; желал бы подать ему руку, но хилая, трепещущая рука старца не может служить подпорою: недолго пробуду на земле, и дружба наша была бы одним печальным приготовлением к разлуке!), тогда пусть ищет замены в собственной деятельности, в том удовольствии, которое неразлучно с любовью к прекрасному, с трудами ума, с работами воображения; в той неотъемлемой награде, которая вопреки самой несправедливости людей, вопреки зависти и клевете заключена во внутреннем спокойном уверении, что исполняешь свою должность как человек, совершенствуя свою натуру как гражданин, трудясь с намерением (иногда мечтательным, всегда благородным) приносить отечеству пользу, большую или малую, смотря по обширности дарований. Мечта потомства — может ли она служить прибежищем при недостатке наград ближайших и более драгоценных, не знаю! — мечта потомства пускай хотя в отдалении пред ним блистает. По крайней мере (говорю убежденный моим сердцем) в минуту прекращения бытия, тогда, когда ничего, кроме прискорбия о прошедшем, не остается для человека, когда он чувствует, что всему конец, но силится еще удержать летящую жизнь, — мечта потомства должна быть прибежищем утешительным: она воспламеняет угасающую душу его, удалив от нее страшную мысль небытия, и в мире, который он покидает, представляя очам его не *гроб* — печальный признак его ничтожества, но *памятник* — неизгладимый след его жизни. В минуту решительной

борьбы он полон надеждою на прошедшее, как некогда надеждою на будущее: одна неприметно сменяет другую и нечувствительно, забывшись, еще наслаждаясь некоторым образом жизнью, которая вся заключена для него в одних *воспоминаниях*, им оставляемых, с отрадою переходит он в усыпительные объятия смерти».

Стародум перестал говорить — я не отвечал ни слова, и мог ли отвечать? — мы расстались. Еще растроганный его красноречием, я сел писать к тебе письмо и даю обещание самому себе — всякой раз, когда невольная унылость во мне поселится, когда почувствую нужду в подпоре, идти к Стародуму: душа старика еще пылает!

ПИСАТЕЛЬ В ОБЩЕСТВЕ

Положение писателя в большом свете кажется вам[1] затруднительным; вы говорите, что он не должен надеяться в нем успеха,— мнение, слишком неограниченное. Вопреки ему, позволяю себе утверждать, что и писатель наравне со всеми может с успехом играть свою роль на сцене большого света.

Прежде всего определим для самих себя: что называется обыкновенно большим светом? Что значит иметь в нем успех? Какими средствами успех сей приобретается?

Слово *большой свет* означает круг людей отборных — не скажу лучших,— превосходных пред другими состоянием, образованностию, саном, происхождением; это республика, имеющая особенные свои законы, покорная собственному, идеальному и всякую минуту произвольно сменяемому правителю — моде, где существует общее мнение, где царствует разборчивый вкус, где раздаются все награды, где происходит оценка и добродетелей и талантов. Вообразите множество людей обоего пола, одаренных от фортуны или избытком, или знатностью, соединенных одни с другими естественною склонностью к общежитию, поставляющих целию своего соединения одно удовольствие, заключенное в том единственно, чтобы взаимно друг другу нравиться,— и вы получите довольно ясное понятие о том, что называете большим светом. Следовательно, светский человек есть тот, который имеет сношение. всегдашнее и более или менее тесное, с

людьми, принадлежащими к большому свету, которому обыкновения и законы сей идеальной республики известны в точность, и тот единственно, кто, пользуясь удовольствиями света, умеет сам доставлять их; кто, обладая общими, от всех признанными за действительные способами нравиться, имеет сверх того собственные, одному ему свойственные и заключающиеся в особенности его ума, характера и способностей; тот единственно, говорю, может с одобрением играть свою роль на сем обширном театре, где всякий есть в одно время и действующий и зритель. Два рода успехов светских. К первому надлежит причислить сии мгновенные торжества, приобретаемые блестящими, но мелкими средствами. Представьте человека, устремившего все мысли свои на то единственно, чтоб нравиться всегда, во всяком месте и всем: наружностию, одеждою, красноречием языка, лица, движений; он с удивительным присутствием духа обращает на пользу свою всякое обстоятельство; умеет в разговоре своем быть и забавным и важным; неподражаем в мелких вещах: в искусстве рассказать привлекательно и быстро анекдот или повесть, оживить своею изобретательностию общественные забавы, представить важное смешным или смешное важным, сказать приятным образом лестное слово; он перелетает из одного общества в другое; одушевляет каждое мгновенным своим присутствием; исчезает в одном, чтобы явиться в другом и снова исчезнуть; такого человека называют любезным; ищут его для того, что он нужен для увеселений общественных; он имеет в свете успех; никто не думает о моральном его характере; ему благодарны за то удовольствие, которое доставляет он другим в ту минуту, когда он с ними. Другого рода успех, более твердый и с большею трудностию приобретаемый, основан на уважении, которое имеют в обществе к уму и качествам моральным. Чтоб заслужить его, необходимо нужно усовершенствовать свой характер, иметь правила твердые, рассудок образованный, быть деятельным для блага общего; с сими важными преимуществами надлежит соединять и мелкое, совершенно необходимое для приобретения от общества благосклонности, искусство обращаться приятно. Конечно, тот, кто имеет в виду одну благородную цель заслужить всеобщее уважение качествами и поступками превосходными, отстанет в некоторых мелочах от человека, употребившего все дарования свои на то исключительно, чтобы усовершенствовать себя в искусстве быть приятным; конечно, некоторые мелкие способы последне-

го могут быть или неизвестны первому, или оставлены им без внимания; но в том же самом обществе, в котором последний будет восхищать других своею любезностию, тайное предпочтение всегда останется на стороне первого: к нему будут привязаны чувством постоянным, чувством, которое не уменьшится и в его присутствии, ибо своим обхождением простым, но приятным, он будет соответствовать своему характеру. Понятие о человеке только любезном должно меняться с теми обстоятельствами, в которых он представляется обществу, о нем не имеют общего мнения; привязанность к нему или уменьшается, или исчезает в ту самую минуту, в которую он сам скрывается от ваших взоров; он должен непременно быть на сцене, чтобы могли о нем помнить или ему удивляться.

Теперь спрашиваем: почему писателю невозможно искать в обществе успеха? И звание писателя противоречит ли состоянию человека светского? Вы скажете, может быть: всякий писатель обыкновенными занятиями своими слишком отделен от жизни светской, шумной, разнообразной и неразлучной с рассеянностию. Согласен, если под именем светской жизни разумеете вы скучное состояние праздных, которые посвятили себя одним удовольствиям общественным, которые беспрестанно живут вне себя, не имеют ни занятия собственного, ни должности государственной; которых девиз — быть приятными без пользы, а иногда и со вредом для других. Но вы видели, что успех в свете — не эфемерный, но истинный и продолжительный — соединен необходимо с деятельностию полезною и качествами высокими. Нет человека, который бы назывался просто светским; каждый имеет или должен иметь особенное занятие, которое на время отделяет его от света и требует уединения более или менее продолжительного; многие подчинены обязанностям по службе, и все вообще — семейственным заботам. Обязанность писателя привязывает его к уединенному кабинету, но разлучает ли она его с обществом и может ли воспрепятствовать быть ему членом большого света наравне с другими, имеющими каждый особенные свои заботы и должности? Конечно, писатель, так же как и все избравшие какую-нибудь важную цель, не может приобрести сего легкого, приятного блеска, которым украшены люди, почитающие, так сказать, единственным своим ремеслом искусство жить в свете; но он обладает способами нравиться столь же действительными и, без сомнения, благороднейшими.

Писатель — потому единственно, что он писатель,— лишен ли качеств человека любезного? Будучи одарен

богатством мыслей, которые умеет выражать лучше другого на бумаге, должен ли он именно потому не иметь способности выражаться с приятностию в разговоре? И, обращаясь большую часть времени в своем кабинете с книгами, осужден ли необходимо быть странным и неискусным в обращении с людьми? Не думаю, чтоб одно было неизбежным следствием другого.

Вы утверждаете, что автор, вступая в общество, должен быть непременно жертвою коварного любопытства мужчин и взыскательного самолюбия женщин,— мнение сие почитаю не совсем справедливым. Писатель светский человек, будучи всегда в свете, не может возбуждать особенного внимания именно потому, что лицо его уже знакомо и что он играет одинакую роль со всеми: роль собеседника, применяющегося к другим своим обхождением, своею наружностию, своим тоном. В свете не любят отличий, неохотно показывают удивление, и редкий бывает в нем предметом любопытства, которое само по себе есть уже знак отличия. В свете ни от кого не требуют много, может быть, потому, что высокие требования неразлучны с признанием великого превосходства, а люди, особенно светские, хотя вообще справедливые, не любят никогда обнаруживать такого признания.

Прибавим: писатель имеет в обществе существенное преимущество пред людьми более светскими; он может порядочнее и лучше мыслить. От умственной работы, которой посвящена большая часть его дня, приучается он обдумывать те предметы, которые светский человек только что замечает; будучи весьма часто один с собою, он имеет гораздо более времени возобновлять воспоминанием то, что видел глазами; привычка приводить в порядок, предлагать в связи и выражать с точностию свои мысли дает понятиям его особенную ясность, определенность и полноту, которых никогда не могут иметь понятия человека, исключительно занимающегося светом: последний по причине разнообразия предметов, мелькающих мимо него с чрезвычайною быстротою, принужден, так сказать, ловить их на лету и устремлять на них внимание свое только мимоходом. Уединение делает писателя глубокомысленным[2]; в обществе приучается он размышлять быстро и, наконец, заимствует в нем искусство украшать легкими и приятными выражениями самые глубокие свои мысли. Конечно, всякий писатель от образа своей жизни, более или менее ограниченного, должен быть несколько от других отличен, но разве отличие и странность одно и то же? И некоторое несходство с другими, если оно не

разительно, а только что заметно, разве не имеет своей приятности? Человеку естественно любить разнообразие. Привыкнув мешать уединение с светскою жизнию, писатель удобнее других может сохранить особенность своей физиономии; конечно, он будет иметь с другими некоторое несходство, но в то же время не отделится от них резкою (следовательно, неприятною) с ними противоположностью. Оригинальность, разумеется натуральная, неподделанная, имеет в себе нечто любезное. Например, задумчивая молчаливость, если она, впрочем, соединена с приятным умом и не происходит ни от неловкости, ни от угрюмого характера, понравится именно потому, что она служит легкою противоположностию веселому и слишком ветреному многоречию людей светских.

Отчего же, спросите вы, большая часть писателей не имеет никакого успеха в свете, неловки в обращении и вообще менее уважаемы, нежели их книги? От трех причин, из которых две — общие писателю со всеми: от страстной привязанности к своему искусству, от самолюбия, от ограниченности состояния.

Всякая страсть, наполняя человеческую душу предметом единственно ей любезным, отделяет ее от всего внешнего и сему предмету чуждого. Например, взгляните на страстно влюбленного: каков он в обществе? Молчалив, рассеян, на лице его задумчивое уныние; светская принужденность для него мучительна, мысли его там, где его сердце; начните с ним говорить: он будет вам отвечать несвязно или без смысла; он скучен, тяжел и странен. Таков честолюбивый, преданный тайным своим замыслам; таков и писатель, исключительно прилепленный к своим идеям. Он неохотно является в общество и, находясь в нем, всегда бывает от него в отсутствии: в шумную толпу людей переносит он уединение своего кабинета. Он неспособен применяться к другим и часто оскорбляет их своим рассеянием или грубым пренебрежением обыкновенных, ему одному неизвестных приличий; не может говорить приятно потому, что неспособен внимательно слушать: в то время, когда вы с ним говорите, он, может быть, занят разрешением философического вопроса или описывает в воображении спокойный вечер, тоску осиротевшей любви, очарованный замок Альцины[3]. Воображая, что предметы, ему любезные, для всех одинаково привлекательны, он утомляет ими ваше внимание и перестает вас слушать, когда начинаете говорить ему о том, что важно для вас самих. Имеет ли такой человек нужду в обществе, которое, можно сказать, для него не существует? Он

обитает в особенном, ему одному знакомом или им самим сотворенном мире; существа идеальные — всегдашние его собеседники; он ограничен в самых естественных своих потребностях: все то, что ему нужно, находится в нем самом, в его идеях, в мечтах его воспламененного воображения.

Другою причиною неуспехов писателя в свете полагаю чрезмерность самолюбия, свойственного ему со всеми другими людьми, но вообще в писателях более ослепленного, приметного и смешного. Например, взгляните на людей светских: один, обманувши несколько слабых или ветреных женщин, уверяет себя, что уже ни одна из них не может быть для него непобедима; он странен своим излишним уважением к самому себе, своею самолюбивою надежностию на красоту свою и любезность; другой, сказавши несколько острых слов, замеченных в одном обществе и повторенных его друзьями в другом и третьем, обманывая себя самолюбием, не открывает рта без того, чтобы не сказать остроты; ищет за каждое им произнесенное слово лестного одобрения в глазах своих слушателей и, вместо того чтобы нравиться, бывает осмеян. Таков и писатель; сделавшись славным по некоторым превосходным сочинениям, он входит в общество *торжествующим*, он требует от других удивления, как дани, ему принадлежащей; он говорит решительно, воображая, что мнение его должно иметь перевес, что его ожидают, что оно не может не быть принято с уважением; гордясь авторскими успехами, он смешивает их с успехами светскими и, вместо того чтобы применяться к другим, воображает, напротив, что другие должны применяться к нему. Вы смотрите на него пристально — он думает, что вы ищете на его лице того великого ума, который сияет в его творениях. Вы молчаливы при нем — это от робости, чтобы не сказать в присутствии великого человека что-нибудь глупого. Вы разговорчивы — какое сомнение? Вы хотите отличиться при нем красноречием, познаниями, остроумием. Два человека, ему незнакомые, шепчут, сидя в углу; один из них без всякого намерения на него взглянул — довольно: они о нем говорят, они удивляются и прозе его и стихам, они в восторге от чрезвычайного таланта его. Такой человек должен, натурально, казаться педантом, смешным, тяжелым, неловким; он вооружает против себя самолюбие, подвергается гонениям зависти и, отделяя себя от толпы для того, чтобы ему удивлялись, становится, напротив, предметом колких насмешек и наблюдений коварных. Прибавим: самолюбие автора го-

раздо заметнее и смешнее самолюбия прелестников, остряков и им подобных, тонкого, искусного и более скрытного. Они всегда в свете, следовательно, и самые странности их менее разительны; их суетная гордость прикрыта маскою простоты; они только изредка себе изменяют. Напротив, писатель, будучи весьма часто один и, следственно, сохранив более собственного в своем характере и обращении, отличнее от других и в смешном и в странном. Светский человек, научившись замечать, по многократному замечанию за другими, смешную сторону собственного своего самолюбия, умеет ее и украшать цветами приятного — писатель в этом случае простодушнее: будучи невнимателен к другим и слеп к самому себе, он не старается и не умеет скрывать самолюбия своего, следственно, обнаруживает его во всей его странности.

Третья причина случайная: ограниченность состояния. Она может мешать писателю наравне с другими пользоваться выгодами и удовлетворять требованиям светской жизни. Лишенный способов играть одинакую роль с людьми, одаренными избытком, и будучи не в состоянии доставлять им те удовольствия, которые сам от них получает, писатель, которому вместе с дарованием досталась в удел и бедность, принужден являться в общество изредка, и то не иначе, как зритель, не имеющий никакой тесной связи с действующими на сцене его лицами. Сия необходимость быть простым зрителем препятствует ему приобресть искусство обхождения, познакомиться с приличиями, узнать все нужные обряды светской жизни. Он не имеет ничего общего с людьми, составляющими большой свет, отчужден от них своим состоянием, своими обстоятельствами, для них неизвестными; являясь на глаза их редко, он всегда кажется им новым лицом, следовательно, всегда обращает на себя их внимание, но внимание, производимое не достоинствами личными, а только новостью предмета, простое, может быть, оскорбительное любопытство. Чувствуя свое одиночество и свое неравенство в способах наслаждаться светскою жизнию даже с такими людьми, которые во всем другом его ниже, но поддержаны в свете или богатством, или знатным родом, чувствуя свое невежество в науке жить, известной всегда тому, кто имеет и может только иметь сношение с большим светом, он делается робок, недоверчив к самому себе, следовательно, и неловок и странен; неприятность играемой в обществе роли прилепляет его час от часу более к уединению, час от часу более

отчуждает от света и, следовательно, делает его час от часу неспособнее иметь в нем какой-нибудь успех.

Но писатель, который от ограниченности своего состояния не имеет способов наслаждаться приятностями большого света, ужели должен почитать потерю свою весьма важною? Нет, конечно. Светская жизнь имеет много привлекательного, но только для тех, которым даны средства пользоваться всеми ее преимуществами без исключения. Человек, желающий, несмотря на препятствия, бедностию его положенные, оспаривать у сих счастливцев удовольствия, на которые, так сказать, сама фортуна дала им полное право, получит в награду одно оскорбительное чувство собственного бессилия. Писатель с дарованием истинным щедро вознагражден природою за все обиды пристрастной фортуны. Имея в виду одни благородные занятия мыслящего, богатого чувством и любовию ко всему прекрасному человека, он будет в тишине души довольствоваться скромным своим уделом, своею деятельностию в малом круге; он будет довольствоваться распространением своего ума и ограничением своего сердца[4]. Утрату разнообразия в удовольствиях заменит он продолжительностию их и полнотою. Для него человеческое общество разделено будет на два круга: один — обширный, в который он входит изредка с твердою решимостию быть просто зрителем спокойным, холодным, без всяких честолюбивых требований и надежд, без всякого соперничества с людьми, желающими в нем торжествовать, равнодушный к собственным своим неуспехам, желающий единственно приобретения некоторых новых понятий, некоторой образованности, необходимой его таланту; он будет не замечен, это верно; зато не будет и странен, ибо в свете находят странными одни усилия самолюбивых, бесполезно желающих отличить себя пред другими каким-нибудь превосходством; тихая скромность будет его украшением. Вся деятельность его в сем круге ограничится единственно тем влиянием, которое он может иметь на него посредством своего таланта. Другой круг — тесный — есть тот, в котором он счастлив, любим и любит, где он имеет успех без всякого усилия, не прибегая к утонченному и коварному искусству; там его уединение, где он наслаждается жизнию в труде безмятежном и полезном, где он беседует с самим собою, где он высокими чувствами и мыслями совершенствует душу свою, где он вверяет бумаге сокровище собственных мыслей и чувств для пользы современников, быть может, и для пользы потомков; там его друзья, соединенные с

ним одинакою деятельностию, сходством жребия, склонностей, дарований; их строгая разборчивость его образует, их благодетельное соревнование животворит в нем творческий пламень, в их искренней похвале его воздаяние и слава; там, наконец, его семейство. Для писателя, более нежели для кого-нибудь, необходимы семейственные связи; привязанный к одному месту своими упражнениями, он должен около себя находить те удовольствия, которые природа сделала необходимыми для души человеческой; в уединенном жилище своем после продолжительного умственного труда он должен слышать трогательный голос своих любезных; он должен в кругу их отдыхать, в кругу их находить новые силы для новой работы; не имея вдали ничего достойного искания, он должен вблизи, около себя, соединить все драгоценнейшее для его сердца; вселенная, со всеми ее радостями, должна быть заключена в той мирной обители, где он мыслит и где он любит.

О НРАВСТВЕННОЙ ПОЛЬЗЕ ПОЭЗИИ

(Письмо к Филалету)

Я должен признаться, Филалет, что мнение твое о поэзии не кажется мне справедливым,— извиняю твою ошибку: некогда сам мудрый Сократ думал одинаково с тобою о сем предмете. Вы оба ограничиваете поэзию непосредственным усовершенствованием добродетели, непосредственным возбуждением благородных и высоких мыслей — заблуждение, Филалет! Но к сему заблуждению ты прибавляешь еще другое: думаешь, что поставляемое тобою за предмет поэзии должно быть принято и за правило в ее теории. Позвольте мне объяснить, почему и в том и в другом случае мнение мое с твоим несогласно.

Ты знаешь, что стихотворское дарование заключается в превосходстве и более нежели обыкновенной силе низших или, если хочешь, эстетических качеств души человеческой. Способность представлять живо отсутственные предметы, давать им посредством воображения бытие, совокуплять несходные, часто далекие одна от другой идеи, сильнее других трогаться всем тем, что может быть согласно с естественными склонностями

человеческого сердца, словом, мечтательность, дар воображать, остроумие, тонкая чувствительность — вот истинные качества стихотворца! Красоты, которые производит гений, одаренный сими необыкновенными силами, не могут иметь влияния на читателя, если в душе его не будут пробуждены ими те же самые силы. В мире духовном замечается такое же точно соотношение между различными силами, как и в мире физическом; приведите в движение одну — все другие, с нею сходные и к ней близкие, пробудятся, придут в сотрясение, начнут действовать, и так как в натуре ничто не прекращается вдруг, не оставляя по себе следствий, более или менее ощутительных, то и сие движение никогда не бывает совершенно бесплодным для движимых сил; деятельность как в физическом, так и в моральном мире способствует к усовершенствованию действующей силы: действуя теперь, становится она способнее действовать после. Ты уверен, Филалет, что наша фантазия с каждою новою картиною поэта приобретает что-нибудь новое; что ум наш, руководствуемый его остротою, обогащается новым, тонким замечанием, новою необыкновенною связью мыслей; что наше сердце, увлеченное его чувствами, трогается; но этого недовольно: все наше воображение становится живее, все наше остроумие деятельнее, все наше сердце чувствительнее и нежнее. Силы сии, будучи неоднократно в нас пробуждаемы, приобретают через то более готовности, напряжения, совершенства для будущей деятельности.

Вот что, любезный Филалет, называю истинным, высоким предметом поэзии. Счастие человека заключено в совершенстве его натуры, а натура его не иное что, как сумма тех дел, которыми одарил его верховный создатель, и тот, кто возвышает в нем ту или другую силу, какая бы она, впрочем, ни была, тот, без сомнения, действует для его блага, ускоряет его стремление к совершенству. Мыслить, что удовольствие, получаемое от чтения стихов, может быть одним простым удовольствием, не имеющим никакого влияния на будущее, есть, по моему мнению, грубая ошибка. Нет, оно имеет влияние, и влияние полезное. Правда (замечу мимоходом), в одной душе можно гораздо более испортить, нежели в другой усовершенствовать или исправить. Из всего сказанного выше, Филалет, можешь извлечь истинное правило, как надлежит употреблять талант стихотворческий. Стихотворцу не нужно иметь в виду непосредственного образования добродетелей, непосредственного пробуждения высоких и

благородных чувств; нравственное чувство не есть единственное качество души, которое он может и должен усовершенствовать: оно принадлежит к целой системе разнообразных сил человеческого духа, могущих быть все приводимы в действие или возвышаемы; но действие одной силы не производит необходимо действия всех вместе; и так, как в теле одно чувство, будучи благороднее и выше других, доставляет душе обильнейшие и более разнообразные идеи, как в теле одно чувство может быть образовано со вредом прочих, обращено на предметы ему противные или приучено к деятельности ложной и ему несвойственной, так и в душе некоторые силы, высшие, благороднейшие, драгоценнейшие, могут быть усовершенствованы со вредом других, занимаемы недостойными их предметами, приучены к деятельности, им несвойственной или для них пагубной. Но, Филалет, скажи мне, до́лжно ли притуплять чувство слуха, чтобы удовлетворить чувству вкуса; давать пищу обонянию и вредить зрению или приучать чувство осязания ко впечатлениям, противным человеческой натуре? С другой стороны, в отношении к душе, надлежит ли низшие силы возбуждать к противоборствию с высшими или давать им направление, не соответствующее цели создателя? Так и поэт: он должен усиливать воображение не со вредом рассудку; давать остроумию пищу, но только не на счет добродетелей общественных, или живописать любовь, не делая привлекательными ни чувственности, ни сладострастия.

Надеюсь, мой друг, что правило сие покажется тебе вообще неотрицаемым; оно твое, но только распространенное и несколько исправленное. Впрочем, мы можем остаться несогласными в его применении к случаям частным, и в этом-то применении, Филалет, наиболее ошибся Сократ, или, правильнее, Платон, изъяснитель его мыслей[1]. Конечно, относительно к мифологии греков, не мог он смотреть на поэзию с той точки зрения, с которой мы смотрим на нее теперь, ибо то, что ныне принимается за вымысел стихотворческий, то было в Сократово время народною верою, следовательно, могло иметь действие, совсем не отвечающее тому, какое имеет в наше время. Но, Филалет, и в отношении к действию моральному Платон, кажется мне, хочет остерегать нас от таких опасностей, которые существуют в одном его воображении; мне кажется, что он весьма часто неморальность *предмета* смешивает с неморальностью *изображения...* Но лучше определить правило, нежели рассуждать об его употреблении! Правило сие уже найдено; спрашиваю: к

чему принадлежит оно более — к теории стихотворства или к науке моральной?

Нравственность, известно нам, занимается не одною или некоторыми, но вообще всеми силами нашей натуры. Каждую из них рассматривает она в отношении к усовершенствованию целого существа нашего и все силы сии старается привести в ту гармонию, от которой необходимо зависит человеческое счастие; теория стихотворства, напротив, заключена в пределах гораздо теснейших. Поэзия действует на одни эстетические силы нашей души, следственно, и ее теория должна иметь отношение к одним только эстетическим силам. Предмет поэзии — чувственное совершенство, следовательно, и предметом ее теории должно быть сие же самое чувственное совершенство, изображаемое посредством языка, единственного орудия стихотворца. Если ж наука сия займется не одним изящным, но будет обнимать в то же время и совершенства, не подлежащие чувству, или, если позволено говорить языком артиста, не составляющие образа, *феномена*, то удалится она от своего назначения и выступит за собственные свои пределы.

На стихотворно-*прекрасное* должно смотреть с той же точки зрения, как и на стихотворно-*истинное*. Рассудок, проницающий в сущность вещей и разбирающий следствия, употребляет в суждениях своих не тот масштаб, который употребляет чувство. Что нужды стихотворцу, действующему на одно воображение, если рассудок, по строгом разборе понятий, найдет вещи совсем не такими, какими представляются они воображению? Что нужды ему до противуречий логических, если они не ощутительны для чувства, если не иначе могут быть замечены, как с сильным и долговременным напряжением мыслящей силы? Золотой век, в который переселяют нас стихотворцы, есть, без сомнения, вымысел, несбыточная басня! Человек при столь однообразном и ограниченном образе жизни, какую ведут аркадские пастухи, в таком стесненном круге действия, чувства и общежития, конечно, не мог бы приобрести такой утонченной образованности, какую находят в нем стихотворцы; но какая нужда стихотворцам до истины! Они хотят веселить наше воображение приятными мечтами, нас забавлять, привлекать и трогать! И если стихотворец умел прикрыть противоречие, дал вымыслу наружность справедливого искусством, нигде не отступил от главного предположения, на котором основал он свой вымысел, то он в совершенстве исполнил предписанное законами его искусство; и если во многом

погрешил он противу здравой логики, то, без сомнения, не сделал ни одной ошибки как стихотворец.

Филалет! Все сказанное мною о стихотворно-*истинном* может естественно применено быть к стихотворно-*прекрасному.* Чего требует от поэта его искусство? Чтобы он не оскорблял непосредственно чувства морального, чтобы он не противоречил морально-изящному, которое почитается одним из главных источников красоты стихотворческой, но существенною моральною красотою занимается он столь же мало, как и существенною логическою истиною. Пускай рассудок вооружается противу чувства и страсти, производимых в нас стихотворцем; пускай отвергает он как ложный или мечтательный тот образ мнения, который мы нечувствительно принимаем вместе с поэтом; пускай находит недостойными или чудовищными те характеры, которые, будучи украшены цветами поэзии, кажутся нам привлекательными и превосходными,— все это не принадлежит к стихотворному искусству: оно имеет в виду одно изящное, действует исключительно на одно чувство, остается довольным, если недостаток морально-прекрасного не обратится в совершенное моральное безобразие. Стихотворец исполнил свою должность как стихотворец; он прав пред судилищем критики; кто хочет его обвинить, тому остается вести его пред судилище морали.

Итак, любезный Филалет, правило, что стихотворец должен иметь единственною целью своею усовершенствование или образование добродетелей моральных, не может принадлежать к теории стихотворного искусства: оно было бы в ней совершенно отчужденным от других правил, без всякой естественной с ними связи; оно могло бы заключаться не в самой книге, а разве только в ее предисловии или дополнении; оно так же мало входит в сию теорию, как, например, в трактате об искусстве военном важное правило, что всякое государство должно воевать не иначе, как для поддержания своих прав и для охранения своих народов. Войну, как справедливую, так и несправедливую, ведут одинаким образом, и в той и в другой одинакие военные движения. Спроси Фоларда[2], он скажет тебе, что Кесарь превосходит Помпея как полководец; но ты знаешь, что Кесарь сражался для порабощения своего отечества и что Помпей защищал его свободу. Стихи, противные и не противные морали, сочиняемы по одинаким правилам. Спроси критика, он скажет тебе, что Вольтерова «Орлеанская дева» как произведение искусства превосходнее «Религии», поэмы Расинова сына[3].

Но, Филалет, уменьшает ли все это истину важного для писателей правила: имейте в предмете образование моральных добродетелей? Не думаю! То, что не входит в теорию военного искусства, может быть еще правилом для воина; не принадлежащее к теории стихотворства может быть, несмотря на то, законом для самого стихотворца.

В науках теоретических, в которых вещи представляются нам такими точно, каковы они в самом деле, отделяются обыкновенно от других понятий такие, которых не можно привести в существенность, не подвергая себя заблуждению; в науках практических, в которых показывают нам то, что мы должны делать, также встречаются сии отдельные понятия, которые столь же мало надлежит приводить в существенность. Искусство стихотворное дает понятие стихотворцу о том, что должен он делать как артист; но стихотворец именно потому, что он стихотворец, ужели не имеет никаких других обязанностей, перестает ли быть человеком, почитателем Бога, членом общества, сыном отечества? А будучи ими, ужели не имеет других важнейших обязанностей, всегда неразлучных с обязанностями поэта? Может ли он сказать самому себе: уничтожу все прочие свои отношения и буду единственно стихотворцем? А если не может он уничтожить сих отношений, то может ли пренебречь и должности, необходимо соединенные с ними? И какой читатель захочет предположить в нем сей произвольный разрыв с самим собою? Но всякий читатель, будучи критиком стихотворца, есть в то же время и судия человека; и горе поэту, если одобрение судии не будет для него столь же важно, как и одобрение критика!

О БАСНЕ И БАСНЯХ КРЫЛОВА

Что в наше время называется баснею? Стихотворный рассказ происшествия, в котором действующими лицами обыкновенно бывают или животные, или твари неодушевленные. Цель сего рассказа — впечатление в уме какой-нибудь нравственной истины, заимствуемой из общежития и, следовательно, более или менее полезной.

Отвлеченная истина, предлагаемая простым и вообще для редких приятным языком философа-моралиста, действуя на одни способности умственные, оставляет в душе человеческой один только легкий и слишком скоро исчезающий след. Та же самая истина, представленная в действии и, следовательно, пробуждающая в нас и чувство и воображение, принимает в глазах наших образ вещественный, впечатлевается в рассудке сильнее и должна сохраниться в нем долее. Какое сравнение между сухим понятием, облеченным в простую одежду слов, и тем же самым понятием, одушевленным, украшенным приятностию вымысла, имеющим отличительную, заметную для воображения нашего форму? Таков главный *предмет* баснописца.

Действующими лицами в басне бывают обыкновенно или животные, лишенные рассудка, или творения неодушевленные. Полагаю тому четыре главные причины. Первая: *особенность характера,* которою каждое животное отличено одно от другого. Басня есть мораль в действии; в ней общие понятия нравственности, извлекаемые из общежития, применяются, как сказано выше, к случаю частному и посредством сего применения делаются ощутительнее. Тот мир, который находим в басне, есть некоторым образом чистое зеркало, в котором отражается *мир человеческий.* Животные представляют в ней человека, но человека в некоторых только отношениях, с некоторыми свойствами, и каждое животное, имея при себе свой неотъемлемый постоянный характер, есть, так сказать, *готовое* и для каждого ясное изображение как человека, так и характера, ему принадлежащего. Вы заставляете действовать волка — я вижу кровожадного хищника; выводите на сцену лисицу — я вижу льстеца или обманщика,— и вы избавлены от труда прибегать к излишнему объяснению. Второе: перенося воображение читателя в новый мечтательный мир, вы доставляете ему удовольствие *сравнивать* вымышленное с существующим (которому первое служит подобием), а удовольствие сравнения делает и самую мораль привлекательною. Третье: басня есть нравственный *урок,* который с помощию скотов и вещей неодушевленных даете вы человеку; представляя ему в пример существа, отличные от него натурою и совершенно для него чуждые, вы щадите его самолюбие, вы заставляете его судить беспристрастно, и он нечувствительно произносит строгий приговор над самим собою. Четвертое: *прелесть чудесного*: На ту сцену, на которой привыкли мы видеть действующим

человека, выводите вы могуществом поэзии такие творения, которые в существенности удалены от нее природою,— чудесность, столь же для нас приятная, как и в эпической поэме действие сверхъестественных сил, духов, сильфов, гномов и им подобных. Разительность чудесного сообщается некоторым образом и той морали, которая сокрыта под ним стихотворцем, а читатель, чтобы достигнуть до этой морали, согласен и самую чудесность принимать за естественное.

Напрасно приписывают изобретение басни рабству *[1], а честь сего изобретения отдают в особенности какому-то азиатскому народу. Не знаю, почему рабам приличнее употреблять иносказания, нежели свободным. Если невольник, опасаясь раздражить тирана, принужден скрывать истину под маскою вымысла, то человек свободный в угождение самолюбию — другого рода тирану, и, может быть, еще более взыскательному — не менее обязан украшать предлагаемое им наставление формою приятною. В обоих случаях положение моралиста одинаково. Что же касается до изобретения, то басня, кажется нам, принадлежит не одному народу в особенности, а всем вообще, равно как и все другие роды поэзии. Вероятно, что прежде она была собственностию не стихотворца, а оратора и философа. И оратор и философ, рассуждая о предметах политики и нравственности, употребляли для большей ясности сравнения и примеры, заимствованные из общежития или природы. От простого примера, в котором представляемо было одно только сходство идеи предлагаемой с предметом заимствованным, легко могли перейти к басне, в которой предлагаемая истина выводима из действия вымышленного, но имеющего отношение к действию настоящему и, так сказать, заступающего его место (ибо для произведения сильнейшего впечатления действие вымышленное должно быть принимаемо в басне (условно) за сбыточное, возможное и как будто в самом деле случившееся). Пример объясняет мысль, но он сливается с ее предложением и, так сказать, в нем исчезает. Басня есть нечто отдельное и целое, она заключает

* Il est vraisemblable que les fables, dans le goût de celles qu'on attribue à Esope et qui sont plus anciennes que lui furent inventées en Asie par les premiers peuples subjugués; des hommes libres n'auraient pas eu toujours besoin de déguiser la vérité: on ne peut parler à un tyran qu'en paraboles, encore ce détour même est-il dangereux. *Voltaire. Questions sur l'Encyclopédie. Art. Fable.*— Примеч. В. А. Жуковского.

Перевод: Правдоподобно, что басни в духе тех, что приписываются Эзопу и которые более древни, чем он, были изобретены в Азии первыми порабощенными народами; свободные люди, пожалуй, не имели надобности маскировать правду, с тираном же можно говорить только притчами, да и эта уловка является опасной. ***Вольтер. Вопросы по Энциклопедии. Ст. Басня (франц.).***

в себе действие для нас привлекательное — от сей отдельности и целости и самая мораль получает характер отличительный; а будучи выводима из *действия* привлекательного, сама становится для нас привлекательнее.

В истории басни можно заметить *три* главные эпохи: первая — когда она была не иное что, как простой риторический способ, пример, сравнение; вторая — когда получила бытие отдельное и сделалась одним из действительнейших способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного,— таковы басни, известные нам под именем Эзоповых, Федровы и в наше время Лессинговы; третья — когда из области красноречия перешла она в область поэзии, то есть получила ту форму, которой обязана в настоящее время Лафонтену и его подражателям, а в древности Горацию *. Древние философы (древних баснописцев надлежит скорее причислить к простым моралистам, нежели к поэтам) не сочиняли басен; они рассказывали их при случае, применяя их к обстоятельствам или к той истине, которую доказать были намерены; они хотели не нравиться своим рассказом, а просто наставлять и для того, употребляя басню как способ убеждения, менее заботились о форме ее, нежели о согласии своего вымысла с моральною истиною, из него извлекаемою, или тем случаем, заимствованным из общежития, которому он служил подобием. Следственно, отличительный характер басен древних должна быть краткость. Моралист, имея в предмете запечатлеть в уме читателя или слушателя известное правило практической морали, должен необходимо избегать всякой излишности в рассказе, следовательно, всякое *украшение* почитать излишностию. Язык его должен быть самый простой и краткий — следовательно, проза (Федр писал в стихах; но его стихи отличны от простой прозы одним только размером); наконец, заставляя действовать скотов и тварей неодушевленных, он должен употреблять их как одни *аллегорические образы* тех характеров, которые намерен изобразить, следовательно, в одном только отношении к сим характерам, а не давать каждому характеру собственного, ему принадлежащего, неотносительного, что отвлекло бы внимание от главного предмета, то есть от морали, и обратило бы его на принадлежность, то есть на аллегорические лица, которые входят в состав басни. Лучшим образцом таких басен могут быть, по мнению моему, Лессинговы[2]. Но, сделавшись собственностию

* Сатира VI, книга II.— Примеч. В. А. Жуковского.

стихотворца, басня переменила и форму: что прежде было простою принадлежностию — я говорю о действии,— то сделалось главным и столь же важным для стихотворца, как и самая мораль. Поэзию называют *подражанием природе;* цель ее — *нравиться* воображению, образуя рассудок и сердце, следовательно, и баснописец-поэт необходимо должен, подражая той природе, которую берет за образец, *нравиться* воображению своим подражанием. Итак, в басне стихотворной я должен под личиною вымысла находить существенный мир со всеми его оттенками; животные, герои басни, представляют людей; следовательно, они должны для воображения моего сохранить не только собственный, данный природою им образ, но вместе и относительный, данный им стихотворцем, так чтобы я видел пред собою в одном и том же лице и животное и тот человеческий характер, которому оно служит изображением, со всеми их отличительными чертами. Баснописец-поэт составляет *один фантастический* мир из *двух существенных:* в одном из сих последних заимствует он характеры, свойства моральные и самое действие, в другом — одни только лица. Чего же я от него требую? Чтобы он пленял мое воображение верным изображением лиц; чтобы он своим рассказом принудил меня принимать в них живое участие; чтобы овладел и вниманием моим и чувством, заставляя их действовать согласно с моральными свойствами, им данными, чтобы волшебством поэзии увлек меня вместе с собою в тот мысленный мир, который создан его воображением, и сделал на время, так сказать, согражданином его обитателей; и чтобы, наконец, удовлетворил рассудку моему какою-нибудь моральною истиною, которая не иное что, как цель, к которой привел он меня стезею цветущею. Таковы басни стихотворцев новейших, и в особенности Лафонтеновы.

Из всего сказанного выше следует, что басня (несмотря на Лессингово несколько натянутое разделение[3]) может быть, естественно, или *прозаическая,* в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или *стихотворная,* в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство.

Что же, спрашиваем, составляет совершенство басни? В прозаической — краткость, ясный слог, соответственность вымышленного происшествия той морали, которая

должна быть из него извлекаема. Но стихотворная? Она требует гораздо более, и мы, чтоб получить некоторое понятие о совершенстве ее, взглянем на того стихотворца, который, первый показав образец стихотворной басни, остался навсегда образцом неподражаемым,— я говорю о Лафонтене. Определив характер сего единственного стихотворца, мы в то же время определим и истинный характер *совершенной* басни.

Нельзя, мне кажется, достигнуть до надлежащего превосходства в сем роде стихотворения, не имев того характера, который находим в Лафонтене, получившем от современников наименование *добродушного.* Баснописец есть сын природы предпочтительно пред всеми другими стихотворцами. Самый обыкновенный ум способен украсить нравоучение вымыслом, вывесть на сцену скотов и дать язык вещам неодушевленным, но будет ли в произведениях его та прелесть, которую находим в баснях и вообще во всех сочинениях Лафонтена? Чтоб принимать живое участие в тех маловажных предметах, которые должны *овладеть вниманием* баснописца и сделать их занимательными для самого хладнокровного читателя, надлежит иметь свою неискусственную чувствительность невинного сердца, которая привязывает его ко всем созданиям природы без изъятия; сию полноту души, с которою бываем мы счастливы при совершенном недостатке преимуществ, доставляемых и обществом и фортуною, с которою мы веселы в уединении и заняты, не имея никакого дела: сие расположение к добру, с которым все представляется нам и в обществе и в природе прекрасным, потому что все бывает тогда украшено в глазах наших собственным нашим чувством; сию беззаботность, которая оставляет нам полную свободу заниматься с удовольствием такими вещами, которые для других как будто не существуют или кажутся презренными; сие *простодушие*[4], которое уверяет нас, что все имеют одинакое с нами чувство и все способны принимать одинакое с нами участие в тех предметах, которые для нас одни привлекательны; тогда вся природа наполнена для нас существами знакомыми и любезными нашему сердцу; все творения составляют наше семейство — мы трогаемся судьбою увядающего цветка, разделяем заботливость ласточки, свивающей для малюток своих гнездо, наслаждаемся, внимая пению пустынного соловья, и сожалеем о нем, будучи *искренно уверены,* что и он имеет свои потери; чувства сии живы, потому что душа, наполненная ими, будучи истинно непорочна, предается им с младенческою беззаботностию,

не развлекаема никаким посторонним беспокойством, никакою возмутительною страстию. Таков характер Лафонтена. Можно ли ж удивляться, что басни его имеют для всех неизъяснимую прелесть? Лафонтен рассказывает нам о тех существах, которые к нему близки, и первый совершенно уверен в истине своего рассказа. Подумаешь, что натура наименовала его историком того мира, в который он переселился воображением; он рассказывает с чувством о своей родине; он хочет и вас заставить полюбить ту сторону, которая ему так мила и знакома; он говорит с вами не для того, чтоб быть вашим наставником, но для того, что ему весело говорить; не ищите в баснях его морали — ее нет![5] — но вы найдете в них его душу, которая вся изливается перед вами в прелестных чувствах, в простых, для всякого ясных мыслях, без умысла, без искусства; вы слышите милого младенца, исполненного высокой мудрости; научаясь любить его, становитесь сами и лучше и довольнее собственным бытием и нечувствительно находите все вокруг себя прекрасным. Читая Лафонтена, замечаем в душе своей то чувство, которое обыкновенно производит в ней присутствие скромного, милого, совершенно добродушного мудреца: она спокойна, счастлива, довольна и природою и собою. С таким единственным характером Лафонтен соединял и дарования поэта в высочайшей степени. Что называю дарованием поэта? Воображение, представляющее предметы живо и с самой привлекательной стороны, способность изображать сии предметы для других приличными им красками и так, чтобы они представлялись им с такою же ясностию, с какою и нам самим представляются; способность (в особенности необходимая баснописцу) рассказывать просто, приятно, без принуждения, но рассказывать языком стихотворным, то есть украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинами и разнообразя его смелыми оборотами. Таков Лафонтен в своих баснях. Никто не умеет столь непринужденно переходить от простого предмета к высокому; от обыкновенного рассказа к стихотворному, никто не имеет такого разнообразия оборотов, такой живописности выражений, такого искусства сливать с простым описанием остроумные мысли или нежные чувства. Найдите в басне «Ястреба и Голуби» (livre VII, fable VIII*) описание сражения; читая его, можете вообразить, что дело идет о римлянах и герман-

* Книга VII, басня VIII *(франц.)*.

цах: так много в нем поэзии; но тон стихотворца нимало не покажется вам неприличным его предмету. Отчего это? Оттого, что он воображением присутствует при том происшествии, которое описывает, и первый совершенно уверен в его важности; не мыслит вас обманывать, но сам обманут. В этой же басне заметите вы удивительное искусство Лафонтена: занимаясь одним предметом, изображать мимоходом предметы посторонние и приятные; он говорит о ястребах:

Certain sujet fit naître la disput
Chez les oiseaux — non ceux que le printemps
Mène à sa cour et qui sous la feuillée,
Par leur exemple et leurs sons éclatants
Font que Vénus est en nous réveillée* и проч.

Вашему воображению представляются первые минуты весны: вы видите молодые деревья, под которыми поют птицы, и со всем тем ваше внимание не отвлечено от главного предмета, ибо эта прелестная картина естественно сливается с описанием главных. Далее, говоря о голубях, Лафонтен одною чертою изображает и их наружность и их характер:

...Nation
Au col changeant, au coeur tendre et fidèle**.

В первом полустишии — картина; в последнем — трогательное нежное чувство; стихотворец, изображая предметы, сообщает нам и то приятное расположение души, с каким он сам на них смотрит. Таково неподражаемое искусство Лафонтена.

Из всего, что сказано выше, легко можно вывести общие правила для баснописца. Оставляя этот труд нашим читателям, мы обратим глаза на *Басни Крылова,* которые подали нам повод к сим рассуждениям***. Чтобы определить характер нашего стихотворца, надлежит рассматривать басни его не с той точки зрения, с какой обыкновенно смотрим на басни Лафонтена. Лафонтен, который не выдумал ни одной собственной басни, почитается, невзирая на то, поэтом оригинальным. Причина ясна: Лафон-

* Какой-то повод породил спор
У птиц, но не у тех, которых весна
Приводит в свой дворец и которые под листвой
Своим примером и своим звонким пением
Пробуждают в нас Венеру (*франц.*).

** ...Порода
С переменчивым цветом шеи, с нежным и верным сердцем (*франц.*).

*** Здесь говорится о первом издании Крылова, в одной книжке, 1808 года.— Примеч. В. А. Жуковского.

тен, заимствуя у других вымыслы, ни у кого не заимствовал ни той прелести слога, ни тех чувств, ни тех мыслей, ни тех истинно стихотворных картин, ни того характера *простоты*, которым украсил и, так сказать, обратил в свою собственность заимствованное. *Рассказ* принадлежит Лафонтену, а в стихотворной басне рассказ есть главное. Крылов, напротив, занял у Лафонтена (в большей части басен своих) и вымысел и рассказ, следственно, может иметь право на имя автора оригинального по одному только искусству присваивать себе чужие мысли, чужие чувства и чужой гений[6]. Не опасаясь никакого возражения, мы позволяем себе утверждать решительно, что подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы он не написал и ничего собственного. Переводчик *в прозе* есть раб; переводчик *в стихах* — соперник. Вы видите двух актеров, которые занимают искусство декламации у третьего; один подражает с рабскою точностию и взорам и телодвижениям образца своего; другой, напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет способы *собственные*, ему одному приличные. Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит *у себя в воображении;* поэт-подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного; следственно, переводчик, уступая образцу своему пальму изобретательности, должен необходимо иметь почти одинакое с ним воображение, одинакое искусство слога, одинакую силу в уме и чувствах. Скажу более: подражатель, не будучи изобретателем *в целом*, должен им быть непременно *по частям;* прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства; что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить *заменою*, следовательно, производить *собственное*, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом? И не потребно ли для того иметь дарование писателя оригинального? Заметим, что для переводчика басни оригинальность такого рода гораздо нужнее, нежели для переводчика оды, эпопеи и других *возвышенных* стихотворений. Все языки имеют между собою некоторое сходство в высоком и совершенно отличны один от другого в простом или, лучше сказать, в простонародном. Оды и прочие возвышенные стихотворения могут быть переведены довольно близко, не потеряв своей оригинальности; напротив, басня (в которую, надобно заметить, входят и красоты, принад-

лежащие всем другим родам стихотворства) будет совершенно испорчена переводом близким. Что ж должен делать баснописец-подражатель? Творить в подражании своем красóты, отвечающие тем, которые он находит в подлиннике. А если он не имеет ни чувства, ни воображения того стихотворца, которому подражает, чтó будет его перевод? Смешная карикатура прекрасного подлинника.

Мы позволяем себе утверждать, что Крылов может быть причислен к переводчикам искусным и потому точно заслуживает имя стихотворца оригинального. Слог басен его вообще легок, чист и всегда приятен. Он рассказывает свободно и нередко с тем милым простодушием, которое так пленительно в Лафонтене. Он имеет гибкий слог, который всегда применяет к своему предмету: то возвышается в описании величественном, то трогает нас простым изображением нежного чувства, то забавляет смешным выражением или оборотом. Он искусен в живописи — имея дар воображать весьма живо предметы свои, он умеет и переселять их в воображение читателя; каждое действующее в басне его лицо имеет характер и образ, ему одному приличные; читатель точно присутствует мысленно при том действии, которое описывает стихотворец.

Лучшими баснями из XXIII, имеющих каждая свое достоинство, почитаем следующие: «Два Голубя», «Невеста»[7], «Стрекоза и Муравей», «Пустынник и Медведь», «Лягушки, просящие царя».

«Два Голубя», басня, переведенная из Лафонтена, кажется нам *почти* столько же совершенною, как и басня Дмитриева[8] того же имени: в обеих рассказ равно приятен; в последней более поэзии, краткости и силы в слоге; зато в первой, если не ошибаемся, чувства выражены с большим простодушием.

Два Голубя как два родные брата жили;
Друг без друга они не ели и не пили;
Где видишь одного, другой уж верно там;
И радость и печаль, все было пополам.
Не видели они, как время пролетало:
Бывало грустно им, а скучно не бывало.

В этих шести стихах, которые все принадлежат подражателю, распространен один прекрасный стих Лафонтена:

Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre*,—

но они, верно, не покажутся никому излишними. Можно ли приятнее представить счастливое согласие двух друзей?

* Два голубя любили друг друга нежною любовью (*франц.*).

Вот то, что называется заменить красоты подлинника собственными. Вы, конечно, заметили последний, простой и нежный стих:

Бывало грустно им, а скучно не бывало.
    Ну, кажется, куда б хотеть
    Или от милой, иль от друга? —
Нет, вздумал странствовать один из них; лететь.

И этих стихов нет в подлиннике, но они милы тем простодушием, с каким выражается в них нежное чувство.

Хотите ли картин? Вот изображение бури в одном живописном стихе:

    Вдруг в встречу дождь и гром;
Под ним, как океан, синеет степь кругом.

Вот изображение опасности голубка-путешественника, которого преследует ястреб:

Уж когти хищные над ним распущены;
Уж холодом в него с широких крыльев пышет.

В Лафонтене этих стихов нет; но подражатель, кажется, хотел заменить ими другие два, несколько ослабленные им в переводе:

... Quand des nues
Fond à son tour un aigle aux ailes étendues*.

Сожалеем также, что он выпустил прекрасный стих, который переведен так удачно у Дмитриева:

Le pigeon profita du conflit des voleurs**—
Итак, благодаря стечению воров.

Стих тем более важный, что в нем стихотворец мимоходом, одною чертою, напоминает нам о том, что делается в свете, где иногда раздор злодеев бывает спасением невинности. Это искусство *намекать* принадлежит в особенности Лафонтену. Заключение басни прекрасно в обоих переводах, с тою только разницею, что Крылов заменил стихи подлинника собственными, а Дмитриев перевел очень близко Лафонтена и с ним сравнился. Выпишем и те и другие:

    Кляня охоту видеть свет,
Поплелся кое-как домой без новых бед...

* ...Как с облаков
Нагрянул в свой черед орел, распластав крылья (*франц.*).

** Голубь воспользовался раздором воров (*франц.*).

Счастлив еще: его там дружба ожидает!
К отраде он своей,
Услугу, лекаря и помощь видит в ней;
С ней скоро и беды и горе забывает.
О вы, которые объехать свет вокруг
Желанием горите,
Вы эту басенку прочтите
И в дальний путь такой пускайтеся не вдруг:
Что б ни сулило вам воображенье ваше —
Не верьте, той земли не сыщете вы краше,
Где ваша милая и где живет ваш друг.

Крылов.

О вы, которых бог любви соединил,
Хотите ль странствовать? Забудьте гордый Нил
И дале ближнего ручья не разлучайтесь.
Чем любоваться вам? Друг другом восхищайтесь;
Пускай один в другом находит каждый час
Прекрасный, новый мир, всегда разнообразный.
Бывает ли в любви хоть миг для сердца праздный?
Любовь, поверьте мне, все заменит для вас.
Я сам любил — тогда за луг уединенный,
Присутствием моей любезной озаренный,
Я не хотел бы взять ни мраморных палат,
Ни царства в небесах... Придете ль вы назад,
Минуты радостей, минуты восхищений?
Иль буду я одним воспоминаньем жить?
Ужель прошла пора столь милых обольщений,
И полно мне любить?

Дмитриев.

Последние стихи лучше первых, но должно ли их и сравнивать? Крылов, не желая переводить снова, а может быть, и не надеясь перевести лучше то, что переведено как нельзя лучше, заменил красоту подлинника собственною. Заключение басни его (если не сравнивать его ни с Лафонтеновым, ни с переводом Дмитриева) прекрасно само по себе. Например, после подробного описания несчастий голубка-путешественника, не тронет ли вас этот один прекрасный и нежный стих?

Счастлив еще: его там дружба ожидает.

Автор поставил одно имя дружбы в противоположность живой картине страдания, и вы спокойны насчет печального странника. Поэт дал полную волю вашему воображению представить вам все те отрады, которые найдет голубок его, возвратившись к своему другу. Здесь всякая подробность была бы излишнею и только ослабила бы главное действие. Посредственный писатель, вероятно, воспользовался бы этим случаем, чтобы наскучить читателю обыкновенными выражениями чувства, но истинное дарование воздержнее: оно обнаруживается и в том, что

поэт описывает, и в том, о чем он умалчивает, полагаясь на чувство читателя. Последние три стиха прелестны своею простотою и нежностию.

Выпишем еще несколько примеров. Вот прекрасное изображение моровой язвы:

Лютейший бич небес, природы ужас, мор
Свирепствует в лесах: уныли звери;
В ад распахнулись настежь двери;
Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы;
    На час по тысяче валится их;
    А те, которые в живых,
Такой же части ждя, чуть ходят полумертвы.
Те ж звери, да не те в беде великой той:
Не давит волк овец и смирен, как святой;
    Дав курам роздых и покой,
    Лиса постится в подземелье;
    И пища им на ум нейдет;
    С голубкой голубь врозь живет;
    Любви в помине больше нет;
    А без любви какое уж веселье![9]

Крылов занял у Лафонтена искусство смешивать с простым и легким рассказом картины истинно стихотворные:

Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы.

Два стиха, которые не испортили бы никакого описания моровой язвы и в эпической поэме.

Не давит волк овец и смирен, как святой;
    Дав курам роздых и покой,
    Лиса постится в подземелье.

Здесь рассказ стихотворный забавен и легок, но он не составляет неприятной противоположности с поэтическою картиною язвы. А в следующих трех стихах с простым описанием сливается нежное чувство:

С голубкой голубь врозь живет;
Любви в помине больше нет;
А без любви какое уж веселье!

Это перевод, и самый лучший, прекрасных Лафонтеновых стихов:

Les tourterelles se fuyaient:
Plus d'amour, partant plus de joie!*

* Горлицы убегают друг от друга:
Нет больше любви, а значит, и радости *(франц.)*.

Какая разница с переводом Княжнина, который, однако, недурен:

И горлицы друг друга убегают,
Нет более любви в лесах и нет утех!

Вот еще несколько примеров; мы оставляем заметить в них красоты самим читателям.

Пример разговора. Стрекоза пришла с просьбою к Муравью:

«Не оставь меня, кум милой;
Дай ты мне собраться с силой
И до вешних только дней
Прокорми и обогрей».
«Кумушка, мне странно это!
Да работала ль ты в лето?» —
Говорит ей Муравей.
«До того ль, голубчик, было:
В мягких муравах у нас
Песни, резвость всякой час,—
Так что голову вскружило!»
и проч.

Лягушки просили у Юпитера царя — и Юпитер

Дал им царя — летит к ним с шумом царь с небес;
И плотно так он треснулся на царство,
Что ходенем пошло трясинно государство.
Со всех лягушки ног
В испуге пометались,
Кто как успел, куда кто мог,
И шепотом царю по кельям дивовались.
И подлинно, что царь на диво был им дан:
Не суетлив, не вертопрашен,
Степенен, молчалив и важен;
Дородством, ростом великан;
Ну, посмотреть, так это чудо!
Одно в царе лишь было худо:
Царь этот был осиновый чурбан.
Сначала, чтя его особу превысоку,
Не смеет подступить из подданных никто;
Чуть смеют на него глядеть они — и то
Украдкой, издали, сквозь аир и осоку.
Но так как в свете чуда нет,
К которому не пригляделся б свет,
То и они — сперва от страха отдохнули,
Потом к царю подползть с преданностью дерзнули;
Сперва перед царем ничком;
А там, кто посмелей, дай сесть к нему бочком,
Дай попытаться сесть с ним рядом;
А там, которые еще поудалей,
К царю садятся уж и задом.
Царь терпит все по милости своей.
Немного погодя, посмотришь, кто захочет,
Тот на него и вскочит[10].

Можно забыть, что читаешь стихи: так этот рассказ легок, прост и свободен. Между тем какая поэзия! Я разумею здесь под словом *поэзия* искусство представлять предметы так живо, что они кажутся присутственными.

Что ходенем пошло трясинно государство...—

живопись в самых звуках! Два длинных слова *ходенем* и *трясинно* прекрасно изображают потрясение болота.

Со всех лягушки ног
В испуге пометались,
Кто как успел, куда кто мог.

В последнем стихе, напротив, красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своею гармониею представляют скачки и прыганье. Вся эта тирада есть образец легкого, приятного и живописного рассказа. Смеем даже утверждать, что здесь подражание превосходит подлинник; а это весьма много, ибо Лафонтенова басня прекрасна; в стихах последнего, кажется, менее живописи, и самый рассказ его не столь забавен. Еще один или два примера — и кончим.

Жил некто человек, безродный, одинакой,
Вдали от города, в глуши.
Про жизнь пустынную как сладко ни пиши,
А в одиночестве способен жить не всякой;
Утешно нам и грусть и радость разделить.
Мне скажут: а лужок, а темная дуброва,
Пригорки, ручейки и мурава шелкова?—
Прекрасны, что и говорить!
А все прискучатся, как не с кем молвить слова [11].

Вот истинное простодушие Лафонтена, который, верно, не мог бы выразиться лучше, когда бы родился русским. Заметим, однако, здесь ошибку: Крылов употребил слово *одинакой* (с кем или с чем-нибудь совершенно сходный) вместо слова *одинокой* (не имеющий ни родства, ни связей). Далее автор описывает пустынника и друга его, медведя. Первый устал от прогулки; последний предлагает ему заснуть:

Пустынник был сговорчив, лег, зевнул,
Да тотчас и заснул.
А Миша на часах, да он и не без дела:
У друга на нос муха села —
Он друга обмахнул —
Взглянул —
А муха на щеке — согнал — а муха снова
У друга на носу.

Здесь подражание несравненно лучше подлинника. Лафонтен сказал просто:

Sur le bout de son nez une (муха) allant se placer,
Mit l'ours au désespoir — il eut beau la chasser! *

Какая разница! В переводе картина, и картина совершенная. Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя; здесь все слова длинные, стихи тянутся:

Вот Мишенька, не говоря ни слова,
Увесистый булыжник в лапы сгреб,
Присел на корточки, не переводит духу,
Сам думает: «Молчи ж, уж я тебя, воструху!»
И, у друга на лбу подкарауля муху,
Что силы есть, хвать друга камнем в лоб.

Все эти слова: *Мишенька, увесистый, булыжник, корточки, переводит, думает, и у друга, подкарауля,* прекрасно изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстро полустишие:

Хвать друга камнем в лоб.

Это молния, это удар! Вот истинная живопись, и какая противоположность последней картины с первою.

Но довольно; читатели могут сами развернуть *Басни Крылова* и заметить в них те красоты, о которых мы не сказали ни слова за неимением времени и места. Сделаем общее замечание о недостатках. Слог Крылова кажется нам в иных местах растянутым и слабым (зато мы нигде не заметили ни малейшей принужденности в рассказе); попадаются погрешности против языка, выражения, противные вкусу, грубые и тем более заметные, что слог вообще везде и легок и приятен.

О САТИРЕ И САТИРАХ КАНТЕМИРА

Кантемир принадлежит к немногим классическим стихотворцам России; но редкий из русских развертывает его сатиры, ибо старинный слог его пугает читателя, который ищет в стихах одного

* Устроившись на кончике его носа, муха
Повергла медведя в отчаяние — хорошо бы прогнать ее! *(франц.)*.

легкого удовольствия. Кантемира можно сравнить с таким человеком, которого суровая наружность сначала не предвещает ничего доброго, но с которым надобно познакомиться короче, чтоб полюбить его характер и потом находить наслаждение в его беседе. Обративши на сего стихотворца внимание наших читателей, мы надеемся заслужить от них благодарность; но предварительно позволяем себе войти в некоторые рассуждения о сатире.

Какой предмет сатиры? Осмеяние человеческих заблуждений, глупостей и пороков. Смех производит веселость, а веселость почитается одним из счастливейших состояний человеческого духа. Во всех нам известных языках, говорит Адиссон, находим метафору: *поля смеются, луга смеются;*[1] это служит доказательством, что смех сам по себе есть что-то и привлекательное и любезное. Смех оживляет душу, или рассевая мрачность ее, когда она обременяема печалию, или возбуждая в ней деятельность и силу, когда она утомлена умственною, трудною работою. По словам Сульцера, смех бывает двоякого рода: или чистый, просто располагающий нас к веселости; или сложный, то есть соединенный с чувствами и понятиями посторонними[2]. Предмет сам по себе забавный заставляет нас смеяться, и более ничего,— вот чистый смех; но если под личиною смешного скрывается что-нибудь отвратительное или достойное презрения, тогда необходимо со смехом должно соединиться в нашей душе и чувство досады, негодования, отвращения — вот что называется смехом сложным. Дарование смешить остроумно принадлежит весьма немногим. Редкий имеет способность замечать смешные стороны вещей, находить неожиданное сходство между предметами нимало не сходными или соединять такие предметы, которых соединение или неестественно, или чудесно, а все это составляет сущность смешного. С первого взгляда сия шутливость, или колкая, или живая, покажется свойством человека веселого, но веселость есть характер, а дарование находить в предметах забавную сторону или созидать воображением предметы смешные есть принадлежность ума, неразлучная с другими важнейшими его качествами. Человек, по характеру своему веселый, все видит с хорошей стороны; и люди и мир принимают на себя, так сказать, цвет его сердца; все для него ясно; он может смеяться, потому что смех и радость почти одно и то же; но он менее способен замечать смешное, то есть противоречащее нашему понятию и чувству, ибо для сего необходимо нужно иметь несколько того едкого остроумия, которое

несообразно с характером кроткой и снисходительной веселости. Напротив, человек, имеющий дар насмешки, почти всегда имеет и характер важный и ум глубокомысленный. Чтобы найти в предмете смешную, для обыкновенного взора незаметную сторону надлежит рассмотреть его со всех сторон, а для сего потребны размышление и проницательная тонкость; чтобы заметить, в чем удаляется тот или другой характер, тот или другой поступок от правил и понятий истинных, и потом сие отдаление представить смешным, потребно иметь ясное и полное понятие о вещах, колкое остроумие, дух наблюдательный и воображение живое — все это более или менее не принадлежит к характеру ясной и, может быть, несколько легкомысленной веселости. Из всего сказанного выше следует, что дарование замечать смешные стороны предметов, соединенное с искусством изображать их разительно для других, есть дарование гениев редких.

И сие дарование может быть или благодетельно, или вредно как в общежитии, так и в словесности, но круг вреда и пользы, от него проистекающих, несравненно обширнее в последней. Насмешка сильнее всех философических убеждений опровергает упорный предрассудок и действует на порок: осмеянное становится в глазах наших низким, а вместе с уважением к вещи теряется и наша к ней привязанность. Не дóлжно думать, однако, чтобы насмешка могла исправить порочного: она только *открывает* ему дурные стороны его и, может быть, живее только дает чувствовать необходимость украсить их личиною приятного. Но цель моралиста, каким бы он оружием ни действовал, насмешкою или простым убеждением, не есть невозможное исправление порока, а только предохранение от него души неиспорченной или исцеление такой, которая, введена будучи в обман силою примера, предрассудка и навыка, несмотря на то, сохранила ей свойственное расположение к добру. Насмешка есть оружие *предохранительное;* никто лучше ее не охлаждает воображения, излишне воспламененного; она побеждает и там, где усилия степенного рассудка остаются бесплодны. С другой стороны, дарование смеяться может быть весьма вредным, если не будет оно соединено с характером благородным и уважением чистой морали, ибо все то, что мы почитаем священным, может унижено быть в глазах наших действием насмешки.

Философы и поэты употребляют оружие насмешки для пользы нравов. Сатирик и комик имеют то сходство с моралистом-философом, что они действуют для одной

цели, которой, однако, достигают различными путями. Моралист рассуждает и, убеждая ум, говорит сердцу; напротив, комик и сатирик осмеивают моральное безобразие и тем более привязывают нас к красоте моральной, которая становится ощутительнее от противоположности. Различие между сатирою и комедиею заключается в одной только форме: в комедии мы видим *перед глазами* те оригиналы и те пороки, которые сатирик представляет одному только *воображению;* там они сами выходят на сцену и сами себя обличают, а здесь выходит на сцену поэт, который или забавляет нас своими колкими шутками, или производит в душе нашей благодетельное негодование. Из всего сказанного выше можно легко составить себе понятие о характере сатирического стихотворца и комика. Они необходимо должны иметь дух наблюдательный, глубокое знание человеческого сердца и редким известное искусство представлять в смешном все то, что не согласно с правилами и понятиями чистой морали. Искусство осмеивать остроумно тогда только бывает истинно полезным, когда оно соединено с высокостию чувств, неиспорченным сердцем и твердым уважением обязанностей человека и гражданина. Истинный сатирик и стихотворец комический должны ненавидеть изображаемые ими пороки; но если сия ненависть будет произведением не сильной привязанности к добру, а одного только расположения все находить или смешным, или низким; если они будут смотреть на мир и на человека с угрюмостию и пристрастием мизантропов, а не с добрым чувством друзей человечества, которые желают, чтобы все перед глазами их наслаждалось счастием, и потому только ненавидят порок, что он есть главнейший противник сего счастия; тогда они поселяют в сердцах своих читателей одно только мрачное чувство ненависти, которое может быть благодетельно не иначе, как будучи в равновесии с усладительным чувством любви: ненависть стесняет душу, напротив, любовь ее животворит и располагает к деятельности полезной. Сердечный жар, как говорит Сульцер, должен быть музою сатирика. Это справедливо: и в ту минуту, когда он попирает ногами порок, или осмеивает глупость, или забавляется насчет странности, я должен замечать в душе его и любовь, и добродетели, и чувствительность, и благородное уважение ко всему прекрасному. На этих только условиях и в обществе бывает терпим колкий насмешник, ибо тогда все те, которые сами имеют характер благородный, могут полагаться на его справедливость, но тот, кто всем без

разбора жертвует своему остроумию, необходимо удаляет от себя всякое доброе сердце; он непроизвольно обнаруживает пред ним собственную бедность свою в чувствах высоких и оскорбляет его своею жестокостию. Такое и действие сатиры, в которой замечаем одно желание и искусство порицать и не находим ничего питательного для сердца.

Сатира, собственно так называемая, отлична от всех других сатирических произведений и в прозе и в стихах своею дидактическою формою. Вольтеров «Кандид», Сервантов «Дон-Кихот», Эразмова «Похвала дурачеству», Свифтов «Гулливер», Ботлеров «Гудибрас», Мольеров «Тартюф» имеют предметом, как и сатира, осмеяние пороков и глупостей; но «Кандид», «Гулливер» и «Дон-Кихот» — романы, «Гудибрас» — поэма, «Тартюф» — комедия. Сатира должна быть сатирою, следовательно, иметь собственную, ей одной принадлежащую форму. Сатирик, можно сказать, заимствует эту форму у философа; но он заимствует как стихотворец и сверх того пользуется некоторыми особенными способами. Избравши предмет свой, он применяется к нему тоном, слогом и расположением; например, нападая на странности, он вооружается легкою и колкою шуткою, смешит и исцеляет приятным лекарством смеха; напротив, имея в виду какой-нибудь вредный, заразительный порок, он возвышает тон, выражается с жаром, и тогда самая насмешка его принимает на себя наружность негодования. Все это будет ощутительнее, когда мы взглянем на сатиры Горация и Ювенала. Теперь скажем несколько слов о тех предметах, которыми всего приличнее заниматься сатирику. Он должен из бесчисленного множества пороков, странностей и заблуждений выбирать только такие, которых влияние и общее и самое обширное; частные заблуждения и пороки, будучи малозаметны, потому именно и не могут быть заразительны, ибо они происходят по большей части от некоторых особенных недостатков ума и характера, которые надлежит почитать исключениями. Личность есть то же, что низкое мщение; она уничтожает нашу доверенность к сатирику, который в глазах наших должен быть проводником истины и добрых нравов. Один человек не может быть образцом для других ни в добре, ни в зле: стихотворец изображает нам только то, что свойственно всему человечеству, соблюдая, однако, все те отличия, которые человеческая натура заимствует от нравов и обычаев его века, следовательно, будучи наблюдателем тонким, он должен изображать человека вообще, то есть

представлять нам в добродетелях и в пороках идеал целого, составленный из множества мелких, в разное время замеченных им частей,— таковы должны быть нравственные картины сатирика. Личная сатира только что оскорбляет; а оскорбление почти никогда не может быть действительным лекарством. Не думаю также, чтобы в сатирах было полезно нападать на пороки слишком отвратительные и потому именно выходящие из порядка натуры: такие картины только что возмущают чувство, но польза их весьма ограниченная, ибо нет никому нужды остерегаться от того, что необходимо должно казаться неестественным и производить отвращение.

Эшенбург разделяет сатиры на *важные* и *веселые*[3]. В первых стихотворец сражается только с такими пороками, которые гибельны для общества: слог его должен быть силен, *негодование* должно быть его гением. В сатирах веселых стихотворец имеет перед глазами одни забавные странности, одни пороки смешные, и слог его должен быть легок, исполнен того остроумия, которое Цицерон называет солью. Важная сатира может в иные минуты заимствовать легкость у веселой, а веселая — заимствовать силу у важной; разнообразие почитается одною из главных прелестей слога. Заметим здесь, что важная сатира вообще легче для стихотворца, нежели веселая, именно потому, что в первой изображает он такие предметы, которых характер разителен, следовательно, и более заметен; а в последней занимается мелкими, следовательно, требующими особенной остроты зрения и занимательности предметами.

Чтобы получить яснейшее понятие о том, какова должна быть истинная сатира, надлежит рассмотреть характеры тех стихотворцев, которых сатиры почитаются самыми совершенными; следовательно, характеры Горация и Ювенала[4], которым все лучшие новейшие сатирики, например Буало, Поп и наш Кантемир, более или менее подражали.

Горациевы сатиры можно назвать сокровищем опытной нравственности, полезной для всякого, во всякое время, во всех обстоятельствах жизни. Характер сего поэта — веселость, чувствительность, приятная и остроумная шутливость. Он живет в свете и смотрит на него глазами философа, знающего истинную цену жизни, привязанного к удовольствиям непорочным и свободе, имеющего проницательный ум, характер откровенный и, наконец, способность *видеть* недостатки людей, не оскорбляться ими и только находить их забавными. Посреди

рассеянности и шума придворной жизни он сохранил в душе своей привязанность к простым наслаждениям природы. Он забавляется над глупостями, заблуждениями и пороками; но он невзыскателен, не выдает себя за строгого законодателя нравов и имеет ту снисходительность, которая и самые неприятные упреки делает привлекательными; его простосердечие и любезный характер примиряют вас с колкостию его остроумия — и вы охотно соглашаетесь у него учиться, потому что он говорит от сердца, по опыту и забавляет вас, предлагая вам нравоучение полезное; его философия не имеет целию морального совершенства стоиков, над которыми он позволяет себе иногда смеяться; она заключает в себе искусство пользоваться благами жизни, быть истинно независимым и любить природу. Со стороны стихотворной сатиры его почитаются совершеннейшими из всех нам известных. Формы его чрезвычайно разнообразны: иногда говорит он сам, иногда выводит на сцену посторонние лица, иногда рассказывает читателю своему басню. Его описания чрезвычайно живы; но он только прикасается к описываемому предмету и никогда не утомляет внимания; изображая характер, он представляет одни главные и самые нужные черты его живою, но легкою кистию. Он имеет дар, говоря уму, оживлять воображение и прикасаться к сердцу — и мысли его всегда согреты пламенем чувства. Одним словом, прочитав его сатиры (надобно к ним причислить и послания, из которых некоторые ни в чем не разнствуют с сатирою), вы остаетесь с лучшим знанием света, с яснейшим понятием о жизни и с большим расположением ко всему доброму.

Ювенал имеет характер совсем противоположный Горациеву: он бич порочных и порока. Читая сатиры его, уверяемся, что Ювенал имел пламенную, исполненную любви к добродетели душу; но в то же время и некоторую угрюмость, которая заставляла его смотреть на предметы с дурной только стороны их: представляя их глазам читателя, он с намерением увеличивал их безобразие. Он родился при императоре Калигуле; но сатиры его, из которых дошло до нас только шестнадцать, все написаны во времена Траяна и Адриана, следовательно, в глубокой старости. Сии обстоятельства объясняют нам и то, отчего сатирик везде представляется нашим глазам как строгий судья и нигде не утешает нас веселою философиею чувствительного человека. Ювенал, стоик характером, видел все ужасы Клавдиева, Неронова и потом Домицианова царствований; он был свидетелем, с одной стороны,

неограниченного деспотизма, с другой — самой отвратительной низости, самого отвратительного разврата, и в душе его мало-помалу скоплялось сокровище негодования, которое усиливалось в тишине принужденного безмолвия. Сатиры его можно наименовать мщением пламенной души, которая долго не смела себя обнаружить, долго роптала против своей неволи и вдруг, получив свободу, спешит воспользоваться ею неограниченно. Старость и привычка к чувствам прискорбным лишили его способности замечать хорошие стороны вещей; он видит одно безобразие, он выражает или негодование, или презрение. Он не философ: будучи сильно поражаем картиною окружающего его разврата, он не имеет того душевного спокойствия, которое необходимо для философа, беседующего с самим собою; но он превосходный живописец; в слоге его находим силу и высокость его характера:

Juvenal, élevé dans les cris de l'école,
Poussa jusqu'à l'excès sa mordante hyperbole *.

Одни предпочитают Ювенала Горацию, другие отдают преимущество последнему. Не разбирая, на чьей стороне справедливость, мы можем заметить, что каждый из сих стихотворцев имеет совершенно особенный характер. Гораций почти никогда не опечаливает души разительным изображением порока; он только забавляет насчет его безобразия и, сверх того, противополагает ему те добродетели, которые нужны в общежитии. Ювенал производит в душе отвращение к пороку и, переливая в нее то пламя, которым собственная его душа наполнена, дает ей и большую твердость и большую силу; но Гораций, представляя нам везде одни привлекательные предметы, привязывает нас к жизни и научает довольствоваться своим жребием, а Ювенал, напротив, окружая нас предметами отвратительными, производит в душе нашей какую-то мрачность. Первый осмеивает странности глупых людей, но приближает нас к добрым; последний, представляя нашим глазам один порок, делает нас недоверчивыми и к самой добродетели. В сатирах Горация знакомишься и с самим Горацием, с его образом жизни, привычками, упражнениями; в сатирах Ювенала никогда не видишь самого поэта, ибо ничто постороннее не отвлекает нашего внимания от тех ужасных картин, которые представляются воображению стихотворца. Кто хочет научиться искус-

* Ювенал, воспитанный в спорах школы,
Довел до крайности едкую гиперболу *(франц.)*.

ству жить с людьми, кто хочет почувствовать прямую приятность жизни, тот вытверди наизусть Горация и следуй его правилам; кому нужна подпора посреди несчастий житейских, кто, будучи оскорбляем пороками, желает облегчить свою душу излитием таящегося во глубине его негодования, тот разверни Ювенала, и он найдет в нем обильную для себя пищу.

Определив достоинство сих сатириков, которые почитаются образцовыми, обратимся к нашему Кантемиру. Мы имеем в Кантемире нашего Ювенала и Горация[5]. Сатиры его чрезвычайно приятны (они писаны *слогами,* так же как и псалмы Симеона Полоцкого и почти все старинные русские песни), в них виден не только остроумный философ, знающий человеческое сердце и свет, но вместе и стихотворец искусный, умеющий владеть языком своим (весьма приятным, хотя он и устарел), и живописец, верно изображающий для нашего воображения те предметы, которые самого его поражали.

Кантемир оставил нам восемь сатир[6]. Мы выпишем для наших читателей *всю* первую, одну из лучших, в которой стихотворец нападает на глупых или пристрастных невежд, порицающих учение. Сатирик обращается к уму своему[7]. Надобно заметить, что предлагаемая здесь сатира написана им на двадцатом году <...>

Эта сатира написана была противу тех, которые своею привязанностию к старинным предрассудкам противились распространению наук, введенных в пределы России Петром Великим. Сатирик, имея в предмете осмеять безрассудных хулителей просвещения, вместо того чтоб доказывать нам логически пользу его, притворно берет сторону глупцов и невежд, объявивших ему войну, выводит их на сцену и каждого заставляет говорить языком, приличным его характеру. Таким искусным расположением стихотворец избавил себя от сухости и однообразия. Мы видим несколько забавных чудаков, которые нелепыми рассуждениями своими еще более привязывают нас к тому предмету, который хотят унизить и обезобразить в глазах наших.

Приходит в безбожие, кто над книгой тает.

....

Дети наши, что пред тем, тихи и покорны,
Праотческим шли следом, к Божией проворны
Службе, с страхом слушая, что сами не знали,
Теперь, к церкви соблазну, Библию честь стали.

....

Потеряли добрый нрав, забыли пить квасу,—

говорит ханжа *Критон,* для которого читать Библию или хотеть понимать то, что слушаешь в церкви, значит быть безбожным, а не пить квасу по примеру прадедов значит быть развратным. Кто ж не поверит *Критону?* И как не согласишься с корыстолюбивым богачом *Сильваном,* который уверяет нас, что

С ума сошел, кто души силу и пределы
Испытует, кто в поту томится дни целы,
Чтоб строй мира и вещей выведать премену
Иль причину: глупо он лепит горох в стену.
Прирастет ли мне с того день в жизни иль в ящик
Хотя грош? Могу ль чрез то узнать, что приказчик,
Что дворецкий крадет в год? Как прибавить воду
В мой пруд? Как бочек число с винного заводу?
....
Трав, болезней знание — все то голы враки.
Глава ль болит, тому врач ищет в руке знаки.
....
А пока в баснях таких время он проводит,
Лучший сок из нашего мешка в его входит.

Стих:

Глава ль болит: тому врач ищет в руке знаки,—

очень забавен. Заключение:

Таковы слыша слова и примеры видя,
Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя:
Бесстрашно того жилье, хоть и тяжко мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится.
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую,—

удовлетворительно для друзей просвещения. Стихотворец не сказал ни слова в пользу наук, но он выставил безумство их порицателей, и всякий повторит за ним с сердечным убеждением:

Бесстрашно того житье, хоть и тяжко мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится.

Сатиры Кантемировы можно разделить на два класса: на *философические* и *живописные;* в одних, и именно в VI, VII, сатирик представляется нам философом, а в других (I, II, III, V) — искусным живописцем людей порочных. Мысли свои, почерпнутые из общежития,

выражает он сильно и кратко и почти всегда оживляет их или картинами, или сравнениями; все характеры его изображены резкою кистию; иногда, может быть, замечаешь в его изображениях и описаниях излишнее обилие. Формы его весьма разнообразны; он или рассуждает сам, или выводит на сцену актеров, или забавляет нас вымыслом, или пишет послание. По *языку* и *стопосложению* Кантемир должен быть причислен к стихотворцам старинным; но по *искусству* он принадлежит к новейшим и самым образованным[8]. Читая сатиры его, видишь пред собою ученика Горациев и Ювеналов, знакомого со всеми правилами стихотворства, со всеми превосходными образцами древней и новой поэзии. Он никогда не отдаляется от материи, никогда не употребляет четырех слов, как скоро может выразиться тремя; он чувствителен к гармонии стихотворной; он знает, что всякое выражение заимствует силу свою от того места, на котором оно поставлено; его украшения все *необходимы:* он употребляет их не для пустого блеска, а для того, чтобы усилить или объяснить свою мысль. В слоге его более силы, нежели колкости; он не смеется, не хочет забавлять, но чертами разительными изображает смешное и колет иногда неожиданно, мимоходом. Например, пьяница Лука говорит:

Как скоро по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстры реки
И возвратятся назад минувшие веки,
Когда в пост чернец одну станет есть вязигу:
Тогда, оставя стакан, примуся за книгу.

Здесь стихотворец как будто без намерения кольнул невоздержанных монахов: невозможность питаться одною вязигою в Великий пост наименовал он после невозможности возвратить минувшие веки. Такое сближение очень забавно.

Мы предложим нашим читателям несколько примеров из следующих сатир, чтобы дать им яснейшее понятие об искусстве Кантемира в выражениях *мыслей*, в *описаниях* и *сравнениях* стихотворных и в изображении *характеров.*

Вот заключение пятой сатиры[9]. Стихотворец уступил свою роль лесному Сатиру, одетому в модное платье и присланному от бога Пана в город для того, чтобы, наглядевшись на людей и возвратившись в лес, забавлять его в скучные часы рассказами об их дурачествах. Сатир, описавши Периергу некоторую часть того, что видел и слышал между людьми, заключает:

Несчастных страстей рабы от детства до гроба!
Гордость, зависть мучит вас, лакомство и злоба,
С самолюбием вещей тщетных гнусна воля;
К свободе охотники, впилась в вас неволя;
Так, как легкое перо, коим ветр играет,
Летуча и различна мысль ваша бывает;
То богатства ищете, то деньги мешают,
То грустно быть одному, то люди скучают;
Не знаете сами, что хотеть; теперь тое
Хвалите, потом сие, с места на другое
Перебегая место; и, что паче дивно,
Вдруг одно желание другому противно.
Малый в лето муравей потеет, томится,
Зерно за зерном таща, и наполнять тщится
Свой анбар; когда же мир унывать, бесплоден,
Мразами начнет, с гнезда станет неисходен,
В зиму наслаждаяся тем, что нажил летом;
А вы, что мнитесь ума одаренны светом,
В темноте век бродите; не в время прилежни,
В ненужном потеете, а в потребном лежни.
Короток жизни предел, велики затеи;
Своей сами тишине глупые, злодеи,
Состоянием своим всегда недовольны.
Купец, у кого анбар и сундуки полны
Богатств всяких и может жить себе в покое
И в довольстве, вот не спит и мыслит иное,
Думая, как бы ему сделаться судьею,
Куды-де хорошо быть в людях головою:
И чтят тебя и дают, постою не знаешь;
Много ль, мало ль, для себя всегда собираешь.
Став судьею, уж купцу не мало завидит,
Когда, по несчастию, пусто в мешке видит,
И, слыша просителей у дверей вздыхати,
Должен встать, не выспавшись, с теплыя кровати.
«Боже мой,— говорит он,— что я не посадской?
Черт бы взял и чин и честь, в коих живот адской».
Пахарь, соху ведучи иль оброк считая,
Не однажды превздохнет, слезы отирая:
«За что-де меня Творец не сделал солдатом?
Не ходил бы в серяке, но в платье богатом,
Знал бы лишь одно свое ружье да капрала,
На правеже бы нога моя не стояла,
Для меня б свинья моя только поросилась,
С коровы мне б молоко, мне б куря носилась;
А то все приказчице, стряпчице, княгине
Понеси в поклон, а сам жирей на мякине».
Пришел побор, пахаря вписали в солдаты:
Не однажды дымные вспомнит уж палаты,
Проклинает жизнь свою в зеленом кафтане,
Десятью заплачет в день по сером жупане.
«Толь не житье было мне,— говорит,— в крестьянстве?
Правда, тогда не ходил я в таком убранстве;
Да летом в подклете я, на печи зимою
Сыпал, в дождик из избы я вон ни ногою;
Заплачу подушное, оброк господину,
Какую ж больше найду я тужить причину?
Щей горшок да сам большой, хозяин я дома;

Хлеба у меня чрез год, а скотам солома,
Дальня езда мне была съездить в торг для соли
Иль в праздник пойти в село, и то с доброй воли;
А теперь черт, не житье, волочись по свету,
Все бы рубашка бела, а вымыть чем нету;
Ходи в штанах, возися за ружьем постарелым,
И где до смерти всех бьют, надобно быть смелым.
Ни выспаться некогда, часто нет что кушать;
Наряжать мне все собой, а сотерых слушать».
Чернец тот, кой день назад чрезмерну охоту
Имел ходить в клобуке и всяку работу
К церкви легку сказывал, прося со слезами,
Чтоб и он с небесными был в счете чинами,
Сего дня не то поет, рад бы скинуть рясу,
Скучили уж сухари, полетел бы к мясу;
Рад к черту в товарищи, лишь бы бельцом быти:
Нет мочи уж ангелом в слабом теле жити.

Стихотворец сначала рассуждает просто о непостоянстве человеческих желаний; потом выводит на сцену самых недовольных, и мысли его одушевлены прекрасною драматическою сценою. В этом месте подражал он Горацию (Сат. I, кн. I). Вот несколько *мыслей* об умеренности и спокойствии; вы подумаете, что с вами беседует Гораций; но Кантемир почерпал свою философию в собственном своем сердце:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто, малым доволен,
В тишине знает прожить, от суетных волен
Мыслей, что мучат других, и топчет надежну
Стезю добродетели, к концу неизбежну.
Небольшой дом, на своем построенный поле,
Дает нужное моей умеренной воле,
Не скудный, не лишний корм и средню забаву,
Где б с другом честным я мог, по моему нраву
Выбранным, в лишни часы прогнать скуки бремя,
Где б, от шуму отдален, прочее все время
Провождать меж мертвыми греки и латины.
Исследуя всех вещей действа и причины
И учась знать образцом других, что полезно,
Что вредно в нравах, что в них гнусно иль любезно,—
То одно желания мои составляет.
Богатство, высокий чин, что в очах блистает
Пред неискусной толпой, многие печали
Наносит и ищущим и тем, кто достали.
Кто б не смеялся тому, кой стежку жестоку
Топчет, лезя весь в поту на гору высоку,
Коей вершина остра так, что, осторожно
Сколь стопы ни утверждать, с покоем не можно
Устоять, и всякий ветр, кой дышит, опасный,
Порывает бедного в стремнины ужасны?
Любочестный, однако, муж на него походит.
....
Еще если б наша жизнь на два, на три веки
Тянулась, не столько бы глупы человеки

Казалися, мнению служа безрассудну,
Меньшу в пользу большия времени часть трудну
Снося и довольно дней поправить имея
Себя, когда прежние прожили шалея.
Да лих человек, родясь, имеет насилу
Время оглядеться вкруг и полезть в могилу,
И столь короткую жизнь еще ущербляют
Младенство, старость, болезнь, а дни так летают,
Что напрасно будешь ждать себе их возврату.
Что ж столь тяжкий сносить труд за столь малу плату
Я имею и терять золотое время,
Оставляя из дня в день злонравия семя
Из сердца искоренять? Пропадут степени
Пышны и сокровища, как за пусты тени
Басенный пес опустил из зуб кусок мяса.
Добродетель лучшая есть наша украса,
Тишина ума при ней и своя мне воля
Всего драгоценнее. Кому богатств доля
Пала и славы, тех трех благ должен лишиться,
Хоть бы крайней гибели и мог ущититься.
Глупо из младенчества мы обыкли бояться
Нищеты, презрения, и те всего мнятся
Зла горчае; для того бежим мы в другую
Крайность, а до́лжно б в вещах знать меру прямую.
Всяко, однако ж, предел свой дело имеет:
Кто прейдет, кто не дойдет, подобно шалеет.
....
Можешь без скудости жить, богатств не имея
Лишних и в тихом углу покоен седея;
Можешь славу получить, хоть бы за собою
Полк людей ты не водил, хоть бы пред тобою
Народ шапки не снимал, хоть бы ты таскался
Пеш и один бы слуга тебя лишь боялся.
Мудрая малым прожить природа нас учит
В довольстве, коль лакомство разум наш не мучит.
Достать не трудно доход не велик и сходен
С состоянием твоим, а потом, свободен
От приходной зависти, там остановися.
Степеням блистающих имен не дивися
И богатств больших; живи́ тих, ища, что честно,
Что и тебе и другим пользует нелестно
К нравов исправлению; слава твоя вечно
Между добрыми людьми жить будет, конечно.
Да хоть бы неведом дни скончал и по смерти
Свету остался забыт; силен ты был стерти
Зуб зависти, ни трудов твоих мзда пропала:
Добрым быть собою мзда есть уже немала.

Вот еще несколько мыслей; они почерпнуты из сатиры «О воспитании». Вы увидите, что Кантемир имел самые основательные понятия о сем важном предмете и некоторые мысли его должны быть аксиомами для всякого воспитателя [10].

Начало сатиры прекрасно. Это VII, писанная к князю *Никите Юрьевичу Трубецкому* [11]. Если придет мне в

голову уверять ханжу, говорит сатирик, что он одним постом и молитвою не войдет в рай, то он,

Вспылав, ревность наградит мою сим ответом:
«Напрасно, молокосос, суешься, с советом».
И дело он говорит. Еще я тридцатый
Не видел возврат зимы, еще черноватый
Ни один на голове волос не седеет,
Мне ли в таком возрасте поправлять довлеет
Седых, пожилых людей, кои чтут с очками
И чуть три зуба сберечь могли за губами;
Кои помнят мор в Москве и как сего года
Дела Чигиринского сказуют похода?

И в самом деле, как не быть тому совершенно умным, кто *едва три зуба сберег за губами?* Люди упрямы, продолжает сатирик: они уверены, что всякий, считающий себе за шестьдесят лет, *потянет умом трех молодых,* хотя известно, что рассудок не всегда ждет старости. Но мало ли подобных заблуждений? Один любит в поступках своих следовать предписаниям здравого ума; другой, напротив, не замечает своих ошибок; а третий, и замечая их, не умеет бороться с *упрямою силою,* и всякий в оправдание свое говорит, что природы одолеть невозможно.

Испытал ли истину он в том осторожно?
Не знаю, Никита, друг; то одно я знаю,
Что если я добрую, ленив, запускаю
Землю свою, обрастет худою травою;
Если прилежно вспашу, довольно покрою
Навозом песчаную, жирнее уж станет,
И довольный плод от ней тот труд мой достанет.
Каково б от природы сердце нам ни пало,
Есть, есть время некое, в кое злу немало
Склонность уймем, буде всю истребить не можем,
И утвердиться в добре доброму поможем.
Время то сўть первые младенчества лета.
Чутко ухо, зорок глаз новый житель света
Пялит; всяка вещь ему приметна, все ново
Будучи, все с жадностью сердце в нем готово
Принять: что туды вскользнет, скоро вкоренится,
Буде руки приложить повадка потщится;
На веревке силою повадки танцуем.

Петр Великий старался ввести в Россию воспитание, им заведены училища. Но полезному часто бывает предпочтено то, что *ласкает лакомым чувствам.*

Кучу к куче прикопить, дом построить пышной,
Развести сад и завод, расчистить лес лишной,
Детям уж богатое оставить наследство
Печемся, потеем в том; каково ж их детство

Проходит, редко на ум двум или трем всходит;
И у кого не одна в безделках исходит
Тысяча, малейшего расхода жалеет
К наставлению детей; когда же шалеет
Сын, в возраст пришед, отец тужит и стыдится.
Напрасно вину свалить с плеч своих он тщится:
Богатство сыну копил, презрил в сердце нравы
Добры всеять. Богат сын будет, но без славы
Проживет, мало любим и светом презренный,
Буде в петлю не вбежит плут уж совершенный.

Главное дело воспитания состоит в том, чтобы, украшая ум сведениями, сохранить в чистоте сердце и дать характер любезный.

Суд трудный мудро решить, исчислять приходы
Пространна царства, сравнить с оными расходы
Одним почти почерком; в безднах безопасный
Водных предызбрать путь, где бури ужасны;
Небес числить всякого удобно светила
Путь и беглость и того, сколь велика сила
Над другим, в твари всему знать исту причину
Мудрым зваться даст тебе и, может быть, к чину
Вышнему покажет след; народ будет целый
Искусным вождем тя звать, зря царства пределы
Тобою расширенны и вражии рати
И городы стерты в прах; но буде уняти
Не знаешь ярость твою, буде неприятен
К тебе доступ и тебе плач бедных невнятен,
Ежели волю твою не правит смысл правый,
Словом, ежели твои развратны суть нравы,
Дивиться станет тебе, но любить не станет,
Хвалы твои из его уст нужда потянет.
Пользы своей лишь в тебе искать он потщится,
Гнушаясь тобой, и той готов отщетиться,
Только б тебя свалить с плеч. Слава увядает
Твоя в мал час; позабыт человек бывает
Скоро ненавидимый, и мало жалеет
Кто об нем, когда ему черный день приспеет.
Добродетель лишь одна может нам доставить
Покойну совесть, предел прихотям уставить,
Повадить тихо смотреть счастья грудь и спину
И неизбежную ждать бесстрашно кончину.

Привычку к доброму надлежит вкоренять с младенчества: ученость должна уступить чистоте нравов. Доброе сердце с простым умом гораздо лучше, нежели остроумие при испорченном сердце.

Завсегда детям твердя строгие уставы,
Наскучишь, истребишь в них всяку любовь славы,
Если часто пред людьми обличать их станешь;
Дай им время и играть; сам себя обманешь,
Буде станешь торопить лишно спеша дело;
Наедине исправлять можешь ты их смело;

Ласковость больше в один час детей исправит,
Неж суровость в целый год; кто часто заставит
Дрожать сына пред собой, хвальну в нем загладит
Смелость и безвременно торопеть повадит.
Счастлив, кто надеждою похвал возбудить знает
Младенца; много к то́му пример пособляет.
Относят к сердцу глаза весть уха скорее.

Пример сильнее всякого наставления. Дети, умея все замечать, умеют и подражать тому, что замечают; наставляй их примером:

Один добродетелей хвальную дорогу
Топчет, ни надежда свесть с нее, ни страх ногу
Его не могли; в своей должности он верен
И прилежен, ласков, тих и в словах умерен;
Ничьей бедности смотреть сухими глазами
Не может; сердцем дает, что дает руками.
Другой гордостью надут, яростен, нещаден,
Готов и отца предать, к большим мешкам жаден,
Казну крадет царскую и, тем сломя шею,
Весь уж сед, в петлю бежит, в казнь должну злодею.
В том, по счастью, добры примеры скрепили
Совет; в сем примеры злы оный истребили.
Если б я сыновнюю имел унять скупость,
Описав злонравия и гнусность и глупость,
«Смотри,—сказал бы ему,—сколь Игнатий беден
Над кучею злата; сух, печален и бледен,
Всякой час мучит себя! Мнишь ли ты счастливу
Жизнь в обильстве такову?» Если б чресчур тщиву
Руку его усмотрел, пальцем указал бы
Тюрьму, где сидит Клеарх, и всю рассказал бы
Потом жизнь Клеархову чрезмеру прохладну.

Всего более надлежит быть осторожным в выборе наставников и опасаться, чтобы дети не были окружены такими людьми, которые могут повредить им своим характером, своим образом мыслей и проч.; но сами родители в особенности должны иметь чистую нравственность, чтобы дети их не были испорчены:

...Родителей злее
Всех пример. Часто дети были бы честнее,
Если б и мать и отец пред младенцем знали
Собою владеть и язык свой в узде держали.
Правдой и неправдою мне копится куча
Денег, и, степень достать высоку жизнь муча,
Нужусь полвека, во сне, в пирах провождаю,
В сластях всяких по уши себя погружаю;
Одних счастливыми я зову лишь обильных,
И, сотью то в час твердя, завидую сильных
Своевольству я людей и дружбу их тщуся
Всячески снискать себе, убогим смеюся;
А, однако ж, требую, чтобы сын мой доволен
Был малым, чтоб смирен был и собою волен;

Знал обуздать похоти, и с одними знался
Благонравными, и тем подражать лишь тщался.
По воде тогда мои вотще пишут вилы;
Домашний, показанный часто пример силы
Будет важной, и идти станет сын тропою,
Котору протоптанну видит пред собою.
И с каким лицом журить сына ты посмеешь,
Когда своим наставлять его не умеешь
Примером, когда в тебе видит то всечасно,
Что винишь, и ищет он, что хвалишь, напрасно!
Если молодого мать рака обличает
Кривой ход: «Прямо сама поди,—отвечает.—
Я за тобой поплыву и подражать стану».
Нельзя добрым быть? Будь зол детям не к изъяну.
Лучше же от всякого убегать порока,
Если нельзя, скрой его от младенча ока.
Когда гостя ждешь к себе, один очищает
Слуга твой двор и крыльцо, другой подметает
И убирает весь дом, третий трет посуду;
Ты сам везде суешься, обегаешь всюду,
Кричишь, беспокоишься, боясь, чтоб не встретил
Глаз гостев малейший сор, чтоб не приметил
Малейшу нечистоту; а ты же не тщишься
Поберечь младенцев глаз, ему не стыдишься
Открыть твою срамоту. Гостя ближе дети,
Большу бережь ты для них должен бы имети.

Представленные примеры показывают вам в Кантемире превосходного философа-моралиста; мысли его ясны, он выражает их сильно и с живостию стихотворца. Остается представить несколько примеров его искусства в *описаниях* и в изображении *характеров.* Филарет и Евгений разговаривают о благородстве (II сатира)[12]. Евгений, досадуя на фортуну, которая благоприятствует Туллию, Трифону и Дамону, имеющим незнатное происхождение, исчисляет достоинства своих предков и в заключение *описывает* славу своего покойного родителя:

Знатны уж предки мои были в царство Ольги
И с тех времен по сих пор в углу не сидели,
Государства лучшими чинами владели.
Рассмотрим гербовники, грамот виды разны,
Книгу родословную, записки приказны;
С прадедова прадеда, чтоб начать поближе,
Думного, наместника никто не был ниже;
Искусны в мире, в войне рассудно и смело
Вершили ружьем, умом не одно те дело.
Взгляни на пространные стены нашей залы,
Увидишь, как рвали строй, как ломали валы;
В суде чисты руки их; помнит челобитчик
Милость их, и помнит злу остуду обидчик.
А батюшка уж всем верх; как его не стало,
Государства правое плечо с ним отпало.
Как батюшка выедет, всяк долой с дороги
И, шапочку сняв, ему головою в ноги;

Всегда за ним выборна таскалася свита,
Что ни день рано с утра крестова набита
Теми, которых теперь народ почитает
И от которых наш брат милость ожидает.
Сколько раз, не смея те приступить к нам сами,
Дворецкому кланялись с полными руками?
И когда батюшка к ним промолвит хоть слово,
Заторопев, онемев, слезы у инова
Текли из глаз с радости, иной, неспокоен,
Всем наскучил, хвастая, что был он достоен
С временщиком говорить, и весь веселился
Дом его, как бы им клад богатый явился.
Сам уж суди, как легко мне должно казаться,
Столь славны предки имев, забытым остаться?
Последним видеть себя, куды глаз ни вскину?

Стихотворец выводит на сцену глупца, надутого знатностию, но не трудится описывать его характер, ибо он сам обнаруживает себя своими забавными рассуждениями. Какие преимущества знатного вельможи наиболее прельщают его душу? Он сказал только мимоходом о том, что его предки были:

Искусны в мире, в войне...

Но батюшка его *всем верх; с ним отпало правое плечо государства! Бывало, когда выедет, всякий бежит долой с дороги; его дворецкому кланялись в пояс; его слово делало счастливым на неделю того, кто удостоивался его услышать.* Нужно ли после всего этого стихотворцу сказывать своим читателям, что Евгений его есть суетный глупец, не имеющий понятия о прямом благородстве? Далее, Филарет описывает смешной образ жизни Евгения в противоположность великим делам его предков:

Потрись на оселку, друг, покажи в чем славу
Крови собой и твою жалобу быть праву.
Пел петух, встала заря, лучи осветили
Солнца верхи гор; тогда войско выводили
На поле предки твои, а ты под парчою,
Углублен мягко в пуху телом и душою,
Грозно соплешь; когда дня пробегут две доли,
Зевнешь, растворишь глаза, выспишь до воли,
Тянешься уж час, другой, нежишься, ожидая
Пойла, что шлет Индия иль везут с Китая,
Из постели к зеркалу одним спрыгнешь скоком;
Там уж в попечении и труде глубоком,
Женских достойную плеч завеску на спину
Вскинув, волос с волосом прибираешь к чину,
Часть их над лоским лбом торчать будут сановиты,
По румяным часть щекам, в колечки завиты,
Свободно станут играть, часть уйдет за темя
В мешок. Дивится тому строению племя
Тебе подобных; ты сам, новый Нарцисс, жадно

Глотаешь очьми себя, нога жмется складно
В тесном башмаке твоя, пот со слуг валится,
В две мозоли и тебе краса становится;
Избит пол, и под башмак стерто много мелу.
Деревню взденешь потом на себя ты целу.
Не столько стоит народ римлянов пристойно
Основать, как выбрать цвет и парчу и стройно
Сшить кафтан по правилам щегольства и моды;
Пора, место и твои рассмотрены годы,
Чтоб летам сходен был цвет, чтоб тебе в образу
Нежну зелен в городе не досажал глазу,
Чтоб бархат не отягчал в летнюю пору тело,
Чтоб тафта не хвастала среди зимы смело;
Но знал бы всяк свой предел, право и законы,
Как искусные попы всякого дни звоны.

Вот изображение военачальника:

Много вышних требует свойств чин воеводы,
И много разных искусств: и вход, и исходы,
И место годно к бою видит одним взглядом;
Лишней безопасности не опоен ядом,
Остр, проницает врагов тайные советы,
Временно предупреждать удобен наветы,
О обильности в своем таборе печется
Неусыпно, и любовь ему предпочтется
Войска, и не будет за страх ненавидим;
Отцом невинный народ зовет, не обидим
Его жадностью; врагам одним лишь ужасен;
Тихим нравом, и умом, и храбростью красен:
Не спешит дело начать, начав, производит
Смело и скоро; не столь бегло перун сходит,
Страшно гремя. В счастии умерен быть знает,
Терпелив в нужде, в бедстве тверд, не унывает.
Ты тех добродетелей, тех чуть имя знаний
Слыхал ли? Самых числу дивишься ты званий;
И в один всех мозг вместить смертных столь мнишь трудно,
Сколь дворецкому не красть иль судье жить скудно.

Следующее описание безрассудной заботливости некоторых стариков весьма забавно:

Видел я столетнего старика в постели,
В котором лета весь вид человека съели,
И на труп больше похож; на бороду плюет,
Однако ж дряхлой рукой и в очках рисует.
Что такое? Ведь не гроб, что бы ему кстати,
С огородом пышный дом, где б в лето гуляти.
А другой, видя, что смерть грозит уж косою,
Не мысля, что сделаться имеет с душою,
Хоть чуть видят слабую бумагу уж взгляды,
Начнет писать похорон своих все обряды,
Сколько архипастырей, попов и причету
Пред гробом церковного, и сколько по счету
Пойдет за гробом родни с горькими слезами,
С какими и сколькими провожать свечами,
Где зарыть и какой гроб, лампаду златую

Свесить или сребряну, и надпись какую
Сочинить, чтоб всякому давал знать слог внятный,
Что лежащий под ней прах был господин знатный[13].

Вот *характеры* гордеца *Иркана,* злословного *Созима,* льстеца *Трофима,* подозрительного *Невия* и завистника *Зоила*<...>[14].

Сих примеров весьма довольно для того, чтобы иметь ясное понятие о стихотворном искусстве и даровании Кантемира. Как сатирик он может занимать средину между Горацием и Ювеналом. Он не имеет той живости, того приятного остроумия, той колкой и притом неоскорбительной насмешливости, какую мы замечаем в Горации; но он имеет его философию и с таким же чувством говорит о простоте, умеренности и тех веселых досугах, которые мы, не будучи обременяемы посторонними заботами, посвящаем удовольствию и размышлению. И в самых обстоятельствах жизни имеет он некоторое сходство с Горацием: и тот и другой жили у двора[15]; но Гораций как простой зритель, а Кантемир как зритель и действующий. Горация удерживала при дворе благодарность к Меценату, а Кантемира — важнейшие дела государственные. Для первого стихотворство было занятием главным, для последнего было оно отдохновением, Гораций думал единственно о том, как наслаждаться жизнию: разнообразие удовольствий оживляло и самое воображение стихотворца. Кантемир, будучи обременен обязанностию государственного человека, наслаждался более одною мыслию. Философия первого живее, и мысли более согреты пламенем чувства; говоря о природе, он восхищает вас прелестными описаниями природы; он увлекает вас за собою в сельское свое уединение; вы видите рощи его, слушаете вместе с ним пение птиц и журчание источника. Философия последнего не так трогательна: он рассуждает о тех же предметах, но с важностию мыслящего человека; он говорит о посредственности, спокойствии, беззаботности как добрый философ, истинно чувствующий всю их цену, но пользующийся ими весьма редко. В слоге имеет он, если не ошибаюсь, более сходства с Ювеналом: и тот и другой богаты описаниями, и тот и другой иногда утомляют нас излишним обилием; но все описания римского сатирика носят на себе отпечаток его характера, сурового и гневного; Ювенал с намерением увеличивает то безобразие, которое хочет сделать для нас отвратительным; но тем самым, может быть, уменьшает и нашу к себе доверенность. Кантемир умереннее и беспристрастнее: он описывает то, что видит и как видит; он смешит чаще,

нежели Ювенал, и почти никогда не опечаливает бесполезным изображением отвратительных ужасов. И в самых планах своих Кантемир имеет более сходства с Ювеналом, нежели с Горацием: характер последнего есть непринужденность и разнообразие; характер Ювенала — порядок. Такой же порядок находим и в Кантемировых планах: если, например, сатирик начинает рассуждать, то уже во все продолжение сатиры не пременяет тона и переходит без великих скачков от одной мысли к другой; начиная изображать характеры или описывать, он вводит нас, так сказать, в галерею портретов, расставленных в порядке, и показывает их один за другим; все это, вероятно, могло бы произвести некоторое однообразие, когда бы сатирик не имел истинно стихотворного слога, не оживлял своих рассуждений картинами и не был живописец превосходный.

О КРИТИКЕ

(Письмо к издателям «Вестника Европы»)[1]

Будучи усердным читателем вашего журнала и желая вам искренно успеха в его издании, почитаю обязанностию сообщить вам слышанный мною недавно любопытный разговор, которого поводом было ваше объявление о «Вестнике» на следующий год, припечатанное в московских газетах[2].

Я обедал на сих днях у одного моего знакомца. Это человек старого времени, совсем неученый, но одаренный здравым рассудком; он не знает иностранных языков, но любит читать, и все хорошие русские книги (оригинальные и переведенные) прочитал от доски до доски; любит поэзию, но одну русскую, ибо иностранных поэтов знает только по слуху или в некоторых переводах (следовательно, почти не знает, ибо вы сами признаетеся, что большую часть переводов можно сравнить с *ложными слухами,* которые и самую истину нередко превращают для нас в небылицу). Он имеет что-то похожее на вкус, но по справедливости можно назвать его суевером во мнениях о словесности, ибо все старое кажется ему прекрасным потому единственно, что оно старое. Вообще он большой неохотник до критики; умея чувствовать изящное, он мало оскорбляется тем, что оно бывает иногда *смешано* с

дурным; скажу более: самое дурное, от своего смешения с хорошим, бывает для него или сносно, или и совсем незаметно. У него нашел я общего нашего знакомца, умного и весьма образованного человека. Он не автор, но судит с великою основательностию о произведениях писателей. Он любит изящную словесность и в особенности занимался ее теориею: его мнения о поэтах, ораторах и вообще о произведениях искусства основаны на правилах верного и образованного вкуса.

Рассуждая о литературе, коснулись и вашего «Вестника». «Вот новость,— сказал мой *Стародум* (назову его *Стародумом*), подавая общему приятелю нашему тот листок газет, в котором помещено ваше объявление.— Издатели располагаются угощать нас критикою; весьма любопытствую знать, что из этого выйдет; но, признаюсь вам, ничего доброго не обещаю себе от критики: что пользы нападать на писателей, которых и без того у нас очень немного? И нужно ли заводить междуусобия в спокойной республике литературы, превращать ее в поле сражения, на котором одинакое бесславие ожидает и победителя и побежденного, а нас, читателей, сделавшихся просто зрителями, принуждать смотреть, смеяться и, может быть, презирать жалких людей, забавляющих нас своими ссорами? И ссору автора с критиком не можно ли по справедливости сравнить с сражением петухов, забавным только для тех, которые на него смотрят и держат большой заклад? Я твердо уверен, что такие забавные ссоры много вредят литературе и необходимо унижают почтенный характер писателя».

«Позвольте с вами не согласиться,— отвечал наш общий приятель.— Уверяю вас, что вы испугали себя привидением: или я ошибаюсь, или понятие, составленное вами о критике, весьма несправедливо. *Ссора, сражение, междуусобия*— все эти ужасные слова, которыми вы окружили миролюбивое слово *критика,* совсем не принадлежат к ее *свите.* Критика есть суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное. Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату — чувствуете удовольствие или неудовольствие — вот вкус; разбираете причину того или другого — вот критика. И все ваше несходство с настоящим критиком состоит единственно в том, что вы рассуждаете наедине с собою о таком предмете, о котором он говорит в присутствии многих, имеющих полное право соглашаться с ним или не соглашатвся,— значит ли это заводить междуусобие в спокойной республике литературы? И

почему ж унизительно говорить свое мнение вслух о таком предмете, который можно назвать собственностию строгого мнения. Разумею здесь все произведения словесности и изящных художеств».

«Но прошу покорно заметить, не сами ли вы уничтожили пользу критики, сказав, что каждый читатель есть сам по себе уже критик? Позволено ли *одному* представлять целое общество? И не безумное ли высокомерие почитать себя голосом публики или присвоивать себе способность давать законы ее суждениям?»

«И в этом случае позволяю себе думать различно с вами. Напрасно приписываете вы критику неприличное намерение быть законодателем мнений. Положение автора можно, с одной стороны, сравнить с положением человека, разговаривающего в обществе: первый говорит большими монологами, на которые или не дают ему ответа, или отвечают ему в критике; другой выражается в нескольких словах, слышит ответы, делает возражения — то же, что критика: отвечать на бумаге, отвечать на словах — не все ли равно? Где же намерение быть законодателем мнений? Одно необходимое условие — учтивость. Предлагайте мысли свои, не думая чтобы они были неопровержимы. Правда, что каждый читатель есть сам по себе критик, ибо он думает и судит о том, что читает; но следует ли из того, чтобы критика была бесполезна? Я сомневаюсь. Два рода читателей: одни, закрывая прочтенную ими книгу, остаются с темным и весьма беспорядочным о ней понятием — это происходит или от непривычки мыслить в связи, или от некоторой беспечности, которая препятствует им следовать своим вниманием за мыслями автора и разбирать впечатления, в них производимые красотами или недостатками его творения; другие читают, мыслят, чувствуют, замечают прекрасное, видят погрешности — и в голове их остается порядочное, полное понятие о том, что они читали. Некоторые, прибавлю, судят криво и косо о произведениях изящного, потому что вкус их и рассудок или испорчены предубеждениями, или весьма еще мало образованны и требуют направления. Для первых благоразумная критика полезна бывает тем, что она может служить Ариадниною нитию их рассудку и чувству, которые без того потерялись бы в лабиринте беспорядочных понятий и впечатлений; она облегчает для них работу ума; соединяет и приводит в систему то, что им представлялось без связи и по частям, побеждает их беспечность и, избавляя внимание от тягостного усилия, приводит их кратчайшим путем к той цели, к которой не

могли бы они достигнуть без указателя. Другим доставляет она случай сравнивать собственные понятия с чужими, более или менее основательными, и, следовательно, представляет им с другой точки зрения те предметы, которые они уже с одной или с некоторых рассматривали; от такого сравнения рождаются новые понятия или объясняются и становятся положительнее старые. Но главная и существенная польза критики состоит в распространении вкуса, и в этом отношении она есть одна из важнейших отраслей изящной словесности, прибавлю, и философии моральной. Что такое вкус? Чувство и знание красоты в произведениях искусства, имеющего целию подражание природе нравственной и физической. Научась живее чувствовать красоты подражания, мы необходимо становимся чувствительнее и к красотам образца. Человек с образованным вкусом (который всегда основывается на чувстве и только *управляем* бывает рассудком) должен быть и в своей нравственности выше необразованного. Критика, распространяя истинные понятия вкуса, образует в то же время и самое моральное чувство; *добро,* красота моральная в самой натуре, отвечает тому, что называется *изящным* в подражаниях искусства; следовательно, с усовершенствованием одного соединяется и усовершенствование другого. Из всего, мною сказанного, можете заключить, что звание критика и весьма важное и весьма трудное. Вот идеал, составленный мною о его характере: истинный критик, будучи одарен от природы глубоким и тонким чувством изящного, имеет проницательный и верный ум, которым руководствуется в своих суждениях; чувство показывает ему красоту там, где она есть, во всех ее оттенках и самых нежных и самых нечувствительных; рассудок определяет истинную цену ее и не дает ему ослепляться ложным блеском, иногда заменяющим прямо изящное. Он знает все правила искусства, знаком с превосходнейшими образцами изящного; но в суждениях своих не подчиняется рабски ни образцам, ни правилам; в душе его существует собственный идеал совершенства, так сказать, составленный из всех красот, замеченных им в произведениях изящного, идеал, с которым он сравнивает всякое новое произведение художника, идеал *возможного*, служащий ему верным указателем для определения степеней превосходства. Этого не довольно: чтобы судить о произведениях искусства, которые не иное что, как подражание природе, надлежит хорошо быть знакомым и с самым предметом подражания — с природою. Возьмите в пример самый высокий из всех родов поэзии — эпическую

поэму. В ней видите нравственный мир со всеми его страстями и мир физический со всеми его прелестями и великолепием. Спрашиваю: будет ли в состоянии критик определить достоинство стихотворца в изображении страстей и характеров, если ни действия страстей, ни тайны характеров, которые надлежит наблюдать в самом человеке, ему неизвестны? Заметит ли он верность или неверность в изображениях физической природы, если иногда сам не восхищался ее красотами, если очарование вечера, или спокойное величие утра, или приятность тенистых долин, или ужасы диких утесов, неподвижных посреди ниспадающих с вершины их водопадов, не имеют ничего привлекательного для его сердца? Истинный критик должен быть и моралист-философ и прямо чувствителен к красотам природы. Скажу более: он должен быть и сам *морально-добрым* или по крайней мере иметь в душе своей решительное расположение к добру, ибо доброта моральная, как я уже сказал прежде, служит основанием чувству изящного, и последнее, не будучи соединено с первым, никогда не может иметь надлежащей верности. Наконец, хочу найти в нем пламенную любовь к искусству: он должен иметь о нем понятие высокое; в противном случае никогда не составится в голове его тот идеал совершенства, без которого мысли его не будут ни живы, ни убедительны. Само по себе разумеется, что критиков, близких к моему идеалу, весьма немного: Лонгины[3], Джонсоны, Аддисоны, Лагарпы, Лессинги так же редки, как и великие художники, которых творениям они научили нас удивляться».

«Надобно согласиться, что ваше изображение критика может привести в отчаяние и самого неустрашимого рыцаря критики; и я имею причину думать, что господа издатели «Вестника», которые так смело выступили на сцену критики в своей газетной прокламации, не близки к вашему идеалу (извините, я повторяю, что слышал), но позвольте мне сделать одно замечание: из всех ваших рассуждений не имею ли я права заключить, что критиком (таким, какого вы описали) может быть один только художник? Кому лучше живописца судить о живописи, и лучше поэта о стихотворстве? Артисту, более нежели другим, должны быть известны все тайны его искусства, и не дóлжно ли наперед самому написать что-нибудь превосходное, чтобы иметь способность и право критиковать произведения искусства?»

«Замечание ваше, если хотите, и справедливо и нет. Хороший артист не может не быть и хорошим судьею

своего искусства, это правда; но из этого еще не следует, чтобы способность рассматривать произведения искусства непременно соединена была с способностию производить изящное. Лагарп — посредственный трагик; но кому лучше его известна теория драматического искусства?[4] И его примечания на трагедии Расина и Вольтера не лучше ли несравненно тех примечаний, которые великий Корнель, сей превосходный трагик, написал на собственные свои трагедии? Творец действует по вдохновению: он быстро угадывает те красоты, которые критик, руководствуемый чувством изящного, с медлительностию рассудка рассматривает в самом их происхождении. Сия медлительность в работе *разбирающего* вкуса едва ли сообразна с быстротою *творческого* духа; и мы не всегда находим их соединенными в одном и том же человеке. Способность восхищаться красотою, способность угадывать тот путь, по которому творческий гений дошел до своей цели, то есть до произведения изящного, не есть еще творческий гений — она степению ниже; не всякому дано от природы производить великое; но тот всех ближе к великому, кто лучше других угадывает его тайны. И если бы надлежало выбирать, то я поручил бы последнему быть толкователем первого, ибо он способнее входить в такие подробности, которые первый, объемлющий все одним взглядом в целом, пренебрег бы как бесполезные, а потому не объяснил бы нам удовлетворительно своего образа действовать».

«Благодаря вам я помирился с критикою, но дóлжно признаться, что не все расположены к ней так милостиво, как вы. Я наименовал бы некоторых известных писателей, которые ненавидят как самую критику, так и важных господ критиков. Например, Фильдинг (которого прекрасный роман, лучший из всех романов, умерщвлен для нас, русских, в безбожном переводе) называет их публичными клеветниками, немилосердно марающими *доброе* имя книг[5]. Едва ли можно перечесть те приятные титулы, которыми их награждают: это завистники, ядовитые пасквиланты, неприятели славы, и прочее и прочее. Что скажете?»

«Скажу, что все это относится к одному только злоупотреблению критики и что имена завистников, ядовитых пасквилантов, неприятелей славы принадлежат единственно таким людям, которые вооружаются критикою не для пользы вкуса, а в угождение собственным своим страстям: зависти, мщению и пр. Но это самозванцы-критики, и их-то смешные ссоры с писателями можно

по справедливости сравнить с сражением петухов, забавных для одних только зрителей. Некоторые из них нападают на превосходного автора из одной ненависти к превосходству; другие отмщают на счет вкуса за личное оскорбление; иные (и, кажется, бóльшая часть) имеют в виду одно остроумие, и колкостями насчет хорошего и дурного без разбора угождают врожденной насмешливости читателя. Таких забавных или презрительных актеров было весьма много на сцене французской литературы, и некоторые (например, Фрерон[6]) прославились своим бесславием. У нас еще ничего подобного не бывало, вероятно, потому, что мы не богаты произведениями собственными, может быть, также и потому, что русские несколько равнодушны ко всему русскому, а критика, и хорошая и дурная, существует только там, где литература есть один из любимых предметов всеобщего внимания. Как бы то ни было, злоупотребление вещи не унижает достоинства. Но прибавлю, звание критика соединено само по себе с некоторыми неизбежными опасностями: критик имеет дело с самолюбием, и, что всего важнее, с самолюбием авторским (которое по своей раздражительности занимает первую степень между всеми родами самолюбия); следственно, он всегда подвержен опасности оскорблять и самым скромным и самым умеренным суждением. В таком случае спасут его одни следующие правила: пусть будет он совершенно беспристрастен (беспристрастие можно назвать *честностию* критика); пускай имеет в виду единую пользу искусства, остерегается предубеждения и не позволяет себе быть судьею в таких случаях, в которых какая-нибудь личность нечувствительно может замешать в приговор его пристрастие. Думаю также, что, разбирая произведения изящные, он должен более останавливаться на красотах, нежели на погрешностях, и, замечая только одни важные ошибки, выставлять превосходное, ибо всякая новая красота есть приобретение искусства, есть новый шаг его к совершенству. Наконец, язык его должен быть важен и прост, и только в необходимых случаях (когда простое убеждение недостаточно) позволяется ему употребить оружие насмешки. Насмешка производит не убеждение, а предубеждение; она должна быть только пособием здравой логики и тем более опасна, что может унизить самое превосходное. Известно, что забавные софизмы Вольтера повредили для многих важным и спасительным истинам христианства».

«Все мнения ваши справедливы; но спрашиваю: много ли найдет случаев такой критик, какого вы описали,

применять свой идеал изящного к произведениям наших писателей и художников? Нельзя ли по справедливости подозревать, что он совсем останется у нас без дела?»

«Ваша правда, мы еще не богаты произведениями превосходными; наша словесность едва начинает выходить из младенчества; оригинальных русских книг весьма немного (я говорю об одних хороших); зато какое множество переводов, и каких переводов! Их смело можно назвать *оригиналами*, ибо они совершенно никакого не имеют сходства с подлинниками. Что же делать критику посреди сего наводнения, в котором утопает наша несчастная словесность? Говорить об искусстве и слоге, рассматривая такие книги, в которых нет и следов искусства и слога, значило бы сражаться с ветряными мельницами. Но я и рассматривание вздорных книг за неимением хороших не почитаю совсем бесполезным. Критика может быть у нас *приготовлением* к хорошему. Разбирая и, если угодно, осмеивая безобразные переводы романов, которыми книгопродавцы без всякой пощады нас угощают, она сделает нас по крайней мере взыскательными, по крайней мере научит называть дурное дурным; а чтобы познакомить нас с истинно прекрасным, пускай обращает наше внимание на произведения старых или давно уже известных классических писателей наших. В сочинениях Ломоносова, Державина, Дмитриева, Карамзина и еще некоторых новейших найдутся образцы, довольно близкие к тому идеалу изящного, который должен существовать в голове каждого критика. Причины же небогатства нашей словесности...»

Разговор был прерван на самом этом месте прибытием нескольких посторонних людей. Я простился с моим знакомцем, побежал домой и записал для вас слышанное; надеюсь, что некоторые мысли моего почтенного адвоката критики будут полезны и для вас.

ДВА РАЗГОВОРА О КРИТИКЕ

1

«Нет! — сказал однажды превосходный музыкант Граун[1] математику Эйлеру[2]. — Зная одни только правила гармонии, никогда не будешь великим музыкантом. Кому лучше вас известны эти правила? Но вы, если не ошибаюсь, не можете сочинять музыки».

«Почему ж вы так думаете,—спросил математик с усмешкою.—Я никогда не писал ноты, это правда; но более оттого, что я не хотел писать их. Увидим!»

Они выбрали тему и условились приготовить к назначенному времени музыку. Условие исполнено. Граун приносит к Эйлеру свои ноты; Эйлер подает ему свои. В произведении Грауна были не только сохранены все правила гармонии, но оно трогало душу, было исполнено чувства, нежно, приятно: беспрестанно хотелось слушать эту пленительную музыку. Напротив, в работе математика хотя и нельзя было найти ни одной погрешности против правил, но она была суха, не действовала на сердце, и слушатель как будто отдыхал при последней ноте.

«Что скажете?—спросил Граун.—Я не осмелюсь назвать музыки своей образцовою, но рассудите сами, вы умеете живо чувствовать прекрасное, хотя не имеете дара производить».

«Скажу то, что вы правы, любезный Граун,—отвечал математик, раздирая свои ноты.—Одного знания правил гармонии недостаточно. Хитрость моя мне удалась: я люблю музыку и теперь имею в руках новое произведение Грауна, которого никто еще не знает. Вы бы не написали этих нот по просьбе; я вздумал разгорячить вас спором и награжден за труд свой прекрасною музыкою».

Музыкант засмеялся и подарил Эйлеру свои ноты.

Свидетелями этого дружеского спора были два молодые человека, один ученик Грауна, другой ученик Эйлера.

«Видите ли,—сказал молодой музыкант, вышед на улицу с математиком,—что ваша математическая теория совсем бесполезна для нашего искусства».

«Бесполезна?—воскликнул математик.—Я этого не вижу!»

«Бесполезна во всех отношениях! Первое, она еще не произвела и никогда произвести не может ни одного великого гения».

«Но может его руководствовать, просвещать, служить ему пособием».

«И то не может».

«Но разве учитель ваш, Граун, не имеет никакой теории?»

«Имеет, и самую лучшую. Но я утверждаю, что он и совсем без теории мог бы сделаться тем же превосходным Грауном, которому теперь мы все удивляемся. Получив от природы нежное, тонкое и верное чувство, будучи хорошо знаком с образцами, имея великую опытность, он мог бы, и не зная теории, написать то же, что написал и пишет».

«Написал бы что-нибудь легкое, простое; но трудное и многосложное — сомневаюсь!»

«Всё, милостивый государь! Не имея уха, опытности и знания образцов, не можно быть музыкантом; но если имеешь их, то смело бери перо и пиши ноты: сочинения твои будут превосходны. Так, государь мой, сильное, пламенное чувство и верное ухо — вот главное и, по моему мнению, единственное! Без них мы не видали бы ни одного превосходного музыканта».

«Превосходство, государь мой, есть понятие относительное. Например, этот художник был превосходен для своего времени, но в наше, быть может, наименовали бы его посредственным. Теперь гений должен иметь образование двоякое: правила и образцы для него необходимы».

«В таком случае он не гений».

«Почему ж, прошу сказать?»

«Потому, государь мой, что гений есть животворное пламя, в самом себе заключающее и светлость и теплоту свою; творческая сила, которой создания...».

«А, теперь вижу,— воскликнул математик, которому такой решительный тон не совсем нравился,— гений, по вашим словам, есть исключение из законов природы, есть чудо. Я соглашусь, если угодно, что гениям первой степени и нам, обыкновенным людям, не до́лжно почитать теорию необходимою для искусства; но она сама по себе имеет великую цену...».

«Для кого ж, скажите, если все вообще могут не иметь в ней нужды?»

«Для нас самих».

«Удивительное дело! Теория искусства может не быть полезною для самого искусства и в то же время имеет для нас великую цену!»

«Так же, например, как и астрономия. Тела небесные могли бы совершать течение свое очень порядочно и тогда, когда бы не имели мы никакого о нем понятия».

«О, астрономия, она приносит другого рода пользу. Мореплавание, летоисчисление...»

«Что вы говорите о мореплавании, о летоисчислении! Представьте, что нет еще ни лодки, ни корабля, ни часов, ни календарей — словом, ничего такого, к чему была бы нужна астрономия; и тогда останется она превосходною наукою, одною из самых важнейших!»

«Что вы говорите? Не будучи полезною?»

«Но что называете вы быть полезным? Или, лучше, скажите (чтобы не слишком распространяться), на что полезна музыка?»

«Боже мой, на что полезна музыка? Но разве не есть она самое нежное, самое благородное из всех приятных занятий человеческого духа?»

«Так думает о своем искусстве каждый художник!»

«И только один, то есть музыкант, думает справедливо».

«С этим не всякий согласится. Но я с своей стороны доволен и тем, что вы приятного не разделяете с полезным: и в самом деле, они почти неразделимы. Итак, ваше искусство имеет в глазах ваших именно потому великую цену, что оно приятным образом занимает чувственные ваши способности, не правда ли?»

«Правда, но прибавьте: высшие, тончайшие, благороднейшие чувственные способности».

«Согласен! А я ценю высоко свое искусство именно потому, что оно занимает мой ум, следовательно, также одну из душевных способностей, которую можно причислить к самым благородным, по крайней мере столько же благородную, как и ваши способности чувственные. Хотите ли прибавить к слову *занимать* несколько других, столь же значительных, например *возвышать, совершенствовать, распространять;* тогда увидим, что музыкальное искусство совершенствует, усиливает, возвышает вашу чувственную способность, а математическая теория этого искусства совершенствует, усиливает, возвышает мой рассудок; другими словами, эта теория сама по себе есть искусство, имеющее собственное, от всех других искусств независимое достоинство; пусть будет она полезна или бесполезна для самого артиста, она приносит пользу мне, и я доволен!»

«Позвольте, позвольте,— сказал ученик Граунов, запинаясь,— если вы ничего другого не ищете, кроме одного занятия вашему рассудку, то я бы мог...».

«Что бы вы могли?»

«Представить вам множество других занятий: они столь разнообразны...».

«Что можно обойтись и без этого занятия, хотите вы сказать?»

«Так точно».

«Государь мой, занятие другого рода есть не иное что, как занятие другого рода. Каждое из них имеет в себе что-нибудь собственное. Чем деятельность душевных способностей разнообразнее, тем самые способности сии становятся образованнее, обширнее! Для чего же лишать себя... Но вот уже путь наш кончен. Простите!»

Они разлучились.

2

«Вы цените критику весьма высоко»,— сказал один молодой и очень довольный собою стихотворец скромному Мозесу Мендельзону[3].

«Весьма высоко, но не слишком, надеюсь. Она есть философия человека и потому должна принадлежать к первым и самым важнейшим нашим наукам».

«С этой стороны, конечно».

«Разве знаете вы какую-нибудь другую сторону? Цель критики — или показывать стихотворцу те способы, которыми он может понравиться, или объяснить ему сущность тех самых предметов, которые он обрабатывает. И в том и в другом случае раскрывает он перед глазами его натуру внутреннего, нравственного человека».

«Но разве одна эта натура составляет предмет стихотворства?»

«Всегда составляет она тот предмет, которому нравиться есть цель поэзии, и почти всегда, по крайней мере в лучших произведениях стихотворства, тот, который обрабатывает поэзия. Критика имеет в виду человека со всеми качествами его и оттенками».

«Есть важное знание, соглашаюсь. Но скажите, не тщетно ли критика трудится, когда со своими наставлениями обращается вместо моралиста к поэту? По моему мнению, гордое намерение научать поэта ей несвойственно».

«Я думаю совсем иначе».

«Следовательно, вы полагаете, что критика может быть наставницею гения? А я почитал ее только его ученицею».

«И то и другое может быть справедливо».

«Последнее неоспоримо».

«Согласен».

«Ибо все то, чему она хочет наставлять, приобретено ею от гения».

«И я то же почти думаю, не потому, чтобы великая школа всеобщей наставницы природы была для нее закрыта, но потому, что она почитает гораздо выгоднейшим посещать училище гения. В обширной школе природы раздаются тысячи смешанных голосов, которые отличить один от другого чрезвычайно трудно; это предоставлено гению: он одарен тонким и счастливо образованным слухом; ему внятен каждый отдельный голос; он обогащает себя сведениями; он предлагает их языком более понятным; чему же удивляться, что критика предпочитает

его ограниченную школу той необъятной, в которой проповедует сама природа!»

«И вышед из этой школы, берется она учить своего учителя, которого думает просвещать собственною его мудростию, не правда ли?»

«Для чего ж и не так, если учитель иногда впадает в погрешности или дремлет. Но разве она только в одной его школе почерпает свое образование? Что если она гораздо прежде посещала другие и посещает их ежедневно, учится, выученное сравнивает и наконец лучшее, изобильнейшее, самое справедливое из него извлекает? Не может ли таким образом и ученица сделаться учительницею в свою очередь? Или не хотите ли вы, чтобы гений был гением во всякое время, чтобы ему всегда и одинаким образом был слышен и понятен голос природы и чтобы, наконец, обнимая столь много, он был способен обнимать все?»

«Этого я не утверждаю. Но гению быть учеником критики!»

«Скажите лучше, других превосходнейших гениев; ибо не сами ли вы сказали, что критика всему научилась у гения?»

«Пускай же гений имеет прибежище к гению, а не к его ученице. Я готов думать, что изучение образцов приносит пользу; но подчинять себя правилам — это унизительно для гения».

«Не противоречите ли вы самому себе?»

«Я? Каким образом?»

«Вы соглашаетесь почитать полезным изучение образцов, спрашиваю: чего же ищет гений в образцах великих? Конечно, правил! И чего ж другого? Позволит ли он себе похищать красоты, ему не принадлежащие?»

«Нет, это несвойственно творческому гению, а разве одному рабскому подражателю».

«Следовательно, он замечает одни только преимущества и отличия, пользуется своими замечаниями в произведениях собственных, приводит эти замечания в порядок, в систему и, наконец, составляет из них для себя правила! Итак, если изучение образцов для гения не унизительно, то для него столь же не унизительно и подчинять себя правилам».

«Но он находит эти правила сам. Нужно ли критике вмешиваться не в свое дело?»

«Извините. Если бы гений, как вы заставляете меня бояться, не почитал себя слишком знатным для короткого обхождения с критикою (впрочем, знатные забывают

иногда свое величие для собственной выгоды), то я уверен, что он бы мог извлечь из ее пособия великую для себя пользу. Признайтесь сами, что критика несравненно способнее раздроблять и выводить общее из частного (а это нужно для составления правил), нежели ваш высокомерный гений. Итак, если изучение образцов, необходимое для знаний правил искусства, почитаете вы полезным, то я имею право думать, что Аристотель не лишний при Софокле и Еврипиде и что Гомова книга о критике[4] может быть небесполезна для того, кто читает Шекспира. Я имел в руках трагедию в то время, когда вы ко мне пожаловали».

«Вот она!»

«Читали ль вы ее?»

«С восхищением!»

«В ней много прекрасного, но могло бы быть и гораздо более! Стихотворец, как видно, пленялся Шекспиром!»

«Он знает его наизусть».

«Но я замечаю, что он читал его слишком мало».

«Другие утверждают, напротив, что слишком много».

«В некотором смысле и я то же думаю; слишком много потому, что я нахожу в его трагедии такие места, которые отзываются грубым необразованным веком Шекспира, а слишком мало потому, что он не заметил в любимом стихотворце своем таких красот, которыми легко бы мог воспользоваться для усовершенствования своей трагедии. Как бы я желал, чтобы он прочел Гома или более о нем помнил!»

«Разве Гом научил бы его, как сделать лучше?»

«Не сомневаюсь! Но ваше *как* требует объяснения. Критик не может облегчить стихотворцу работы; не даст ему ни изобретательности, ни жара чувств, ни искусства владеть языком; но он может остерегать и руководствовать. Например, Гом сказал бы нашему трагику: страсти твои говорят о себе слишком много; это несходно с натурою; у Шекспира говорят они более о своем предмете. Сказав это, Гом удалился бы с скромностию, оставив самому стихотворцу найти (если он только на то способен) язык, страстям его приличный».

«Это другое дело; и то, что вы теперь говорите...».

«А что же иное говорил я прежде? Критик не может ни изобретать, ни производить, а если бы и мог...».

«То творческий гений не имеет в этом нужды».

«Очень естественно! Он мыслит сам, а не заставляет мыслить за себя других. Таков его образ действия везде, даже и в тех случаях, в которых он мог бы получить

точнейшее наставление: представляю в пример математику. Тот, кто читает геометрические книги очень быстро, есть сам, конечно, великий геометр. Фигура и предложение — для него довольно. Если он Эйлер, то он найдет доказательство и без руководца».

МОСКОВСКИЕ ЗАПИСКИ

I

ДЕВИЦА ЖОРЖ В РАСИНОВОЙ «ФЕДРЕ»[1]

Ноября 4-го видели мы на московском театре в первый раз славную девицу *Жорж Веймер* в роли Расиновой *Федры;* 14 ноября та же трагедия представлена была в другой раз.

Эта роль может назваться оселком трагического таланта в актрисе. Страсть Федры, единственная по своей силе, изображена Расином с таким совершенством, какого, может быть, не найдем ни в одном произведении стихотворцев, и древних и новых. Автор имел искусство (но искусство, известное одним только гениям первой степени) основать всю трагедию свою не на происшествиях необычайных, возбуждающих любопытство, изумление, ужас, но просто на одной сильной страсти, которой раскрытие, оттенки и изменения составляют единственно сущность его трагедии. И какая страсть! С первого взгляда отвратительная, не могущая произвести никакого участия — страсть супруги Тезеевой к Тезееву сыну. Естественно ли желать, чтобы она могла быть увенчана успехом? И, несмотря на то, на участии к этой страсти основана вся трагедия. В чем же состоит очарование Федры? Отчего, видя ее, не находим в себе того неприятного чувства, которое производит в нас присутствие ужасного преступника, но более наполнены тою сострадательною нежностию, с какою взираем на существо невинное и несчастное, и, погружаясь в меланхолию, готовы сказать вместе с Шекспировою Офелиею:

O what a noble mind is here o'erthrown!*

Когда бы Федра сама желала удовлетворения страсти своей, когда бы она сама не гнушалась ею гораздо более,

* Какого обаянья ум погиб! *(англ.)*.— «Гамлет». пер. Б. Л. Пастернака.

нежели зритель, тогда не могли бы мы видеть ее без отвращения на сцене; но она жертва, и жертва самая трогательная, преступления непроизвольного! В какую минуту является она перед глазами зрителя! Утомленная бесполезною борьбою с сердцем своим, потеряв и силу, и мужество, и привязанность к жизни, она приходит взглянуть в последний раз на солнце, на *лучезарного своего прародителя,* с которым прощается навеки. Поэту не осталось, по-видимому, ничего прибавить к изображению этой страсти, ибо она уже не может усилиться, но она может представлена быть в новых оттенках. Ложные слухи о Тезеевой смерти и материнская нежность опять возвращают Федру к жизни; смерть, последнее благо свое, приносит она в жертву детям, и сия же материнская нежность приводит ее к Ипполиту; но здесь ожидало ее то мстительное божество, которое поселило в душе ее виновный пламень. Федра приходит просить покровительства своему сыну и может говорить об одной только своей любви; гибельное признание сделано, а Тезей жив! Какое положение для существа, созданного любить добродетель, и столько времени боровшегося с судьбою, чтобы удалить от себя преступление! И только сею минутою ужаса, когда самая способность чувствовать и мыслить была уничтожена в душе Федры, могла воспользоваться Энона, чтобы оклеветать Ипполита,— Федра приходит в себя и первая мысль ее: спасем невинность! Она стремится к Тезею — новый ужас! Она узнает, что Ипполит *чувствителен, но чувствителен к другой!* Этот удар последний! Федре оставалось только почувствовать муку ревности; восклицание il faut perdre Aricie!* вырывается не из сердца ее — это вопль исступления, но оно продолжается недолго; в Федре остается одна только ненависть, сильнейшая прежнего, к жизни и ненависть к себе самой — она умирает, но ее последнее слово: *Ипполит невинен!* Во все продолжение трагедии она только несчастна: сердце ее ни на минуту не участвовало в том преступлении, в которое она ввергнута была помешательством страсти.

Выражение таких характеров, каков характер Федры, столь трудное для стихотворца, есть в то же время и самое трудное для актера: поэт, не имея пособия в происшествиях, поддерживающих внимание и любопытство, должен поработить душу и зрителя и читателя своего верным изображением страсти, которая тогда

* Смерть Ариции! *(франц.).*— Здесь и далее отрывки из «Федры» Расина даны в переводе М. А. Донского.

только может быть привлекательна, когда почерпнута из самой натуры, когда удержан естественный ее ход, когда все ее изменения вероятны и когда между сильными и главными ее положениями соблюдена необходимая постепенность, служащая, так сказать, нитию соединения одного с другим. Что в стихотворце слог, то в актере телодвижения, голос, лицо; но знание натуры, воображение и чувство как в том, так и в другом должны быть *почти* одинаковы, с тою только разницею, что первый, будучи творцом, руководствует последнего, а сам не следует никому, кроме одного изобретательного своего гения. Поэт, не имея чувствительности и знания природы, не изобразит нам сильного характера со всеми его оттенками; актер, не имеющий ни того, ни другого, или не поймет намерений поэта, или не будет способен наполниться его чувствами до такой степени, чтобы, забыв в себе актера, совершенно переселиться в характер и положение представляемого им лица.

Судьба иных трагедий решена бывает, можно сказать, одним только счастливым выбором трагического происшествия. Например, в Ламотовой «Инесе»[2], посредственной по слогу и плану, трогает нас одно положение главных лиц; и актриса, представляющая *Инесу,* даже не имея таланта превосходного, всегда возбудит чувствительность в зрителе, ибо он уже предубежден в ее пользу трогательным ее положением. Но Федра... надобно быть таким великим поэтом, каков Расин, чтобы пленить нас изображением страсти ее, и надобно быть актрисою превосходною, чтобы представить нам Федру такою точно, какою изобразил ее стихотворец. Почти во всех других трагедиях положения *изменяются* и страсти в *некоторые только минуты* восходят на высочайшую степень; например, страсть *Гермионы* тогда только обнаруживается во всей своей силе, когда сия оскорбленная принцесса говорит в последний раз с Пирром; и она доходит до исступления, когда Орест объявляет Гермионе о смерти Пирра[3]; в другие минуты она спокойнее и более скрыта в глубине души; любовь *Заиры* есть тихая нежность, тогда только обращающаяся в страдание, когда сердце Заиры начинает колебаться между привязанностию к Орозману и должностию христианки[4]. И актриса, представляющая или *Гермиону,* или *Заиру,* находит великое пособие в тех положениях, которые стихотворец дает сим лицам: она заимствует силу от роли. Напротив, страсть Федры возведена уже на высочайшую степень свою, так сказать, прежде, нежели Федра является перед глазами зрителя; нет посте-

пенности; она одинакова от первой сцены до последней: это исступление, это болезнь; актриса, кроме тех частных положений, в которые приходит она в продолжение трагедии, имеет собственное, главное, так сказать, независящее от обстоятельств трагических и только изменяемое оными: она должна быть в исступлении уже за сценою и сохранить это исступление до конца трагедии, сохраняя притом и необходимые оттенки его; например, Федра в присутствии Ипполита не может быть тою Федрою, которую мы видели за минуту с Эноною, но страсть ее все та же. И все искусство актрисы, представляющее это лицо, состоит в том, чтобы она, не выходя ни на минуту из главного своего положения, умела *применять* его к тому чувству, которое стихотворец, согласуясь с обстоятельствами, влагает в уста ее.

Надобно отдать справедливость девице Жорж. Она исполнила почти все сии требования в роли Федры: зрители ни на минуту не могли забыть, что они видят перед собою несчастную жертву непроизвольной страсти. Федра явилась, поддерживаемая Эноною (мы увидели величественную женщину, в прекрасном белом платье с маленькою золотою диадимою на голове, в богатой мантии, лицо греческое, стан царицы, руки прелестные); ее походка; бледность ее лица, следствие внутренней скорби; глаза мутные, лишенные последнего блеска, но полные выражения тайной страсти,— все изображало Федру, палимую внутренним, *неестественным* пламенем. Она села, наклонила голову; Энона ей говорила, но слова Эноны не доходили до ее слуха; вся душа ее погружена была в то горестное чувство любви, которое сливалось в ней с желанием смерти.

Vous haissez le jour que vous veniez chercher! *—

говорит Энона. Федра, вместо того чтобы ей отвечать, обращается к солнцу:

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois! **

Эти слова, прекрасно выраженные, сказаны были, если не ошибаюсь, слишком *торжественно* и с чувством горести

* Вот солнце! Вспомни же — стремилась ты к нему,
А увидав его, вновь прячешься во тьму?

** О лучезарное державное светило,
Чьей дочерью себя надменно объявила
Мать Федры! За меня краснеешь ты сейчас?
Увы, я на тебя гляжу в последний раз.

сильной, а я желал бы найти в них более выражения тихой унылости, ибо они изливаются из страстной души, растроганной мыслию о близкой смерти. Федра за минуту погружена была в горестное размышление о своем жребии: жизнь представлялась ей бременем тяжким, и на лице ее написано было отчаяние мрачное; несколько угрюмое; но слова Эноны:

Vous haissez le jour que vous veniez chercher!—

пробудили в ней мысль о смерти — мысль, трогательная для того, кто в жизни видит одно страдание и потерял все надежды (ибо она представляет ему тихое убежище); но вместе с этою мыслию соединяется в нем и другая, столь же трогательная, о разлуке с тем, что ему дорого, а сия последняя устремляет душу его и к тем предметам любви, которые он готов оставить,— все это производит не горесть, а тихое уныние. Надобно заметить, что стихи:

Noble et brillant auteur и проч.—

служат приготовлением к той мечтательности, в которую Федра погружается через минуту,— мечтательности, которая без сего приготовления была бы несообразна с прежним угрюмым ее отчаянием. Сказав солнцу «прости!», Федра по естественной связи чувств переносится мыслию к Ипполиту, ибо лишиться жизни и Ипполита для нее одно и то же, но при этом воспоминании изглаживается в ней всякое другое чувство и остается одна любовь: она видит его перед собою; ей представляются те минуты мучительного наслаждения, когда, уединенная, под тению лесов, питаясь своей страстию, она следовала взорами за Ипполитом, летящим в отдалении на колеснице.

On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage
Tantôt faire voler un char sur le rivage*

и проч.— говорит Терамен в первой сцене Ипполиту. Расин, который имел искусство ко всему приготовлять своего зрителя заранее, хотел, вероятно, объяснить этими стихами то, что говорит Федра в сцене с Эноною:

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai—je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?**

* Давно не мчался ты, блистательный возничий,
На колеснице, вдаль, суровый вид храня...

** О, быть бы там, в лесу, следя из-за ветвей,
Как по ристалищу несется колесница,
Вздымая легкий прах...

В этом месте девица Жорж была восхитительна. Слова Эноны:

Quoi, vous ne perdrez point cette cruelle envie?
Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
Faire de votre mort les funestes apprêts?*—

не коснулись ее внимания; глаза ее, прежде мрачные и совершенно потухшие, после слов:

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!—

мало-помалу начали оживляться, и они уже блистали (но блистали тем ярким огнем, который выражает не радость, а сильный беспорядок душевный), когда она сказала:

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts и проч.,

и зритель, прежде нежели она произнесла эти слова, был уже приготовлен к чувству необыкновенному: он угадывал, что душа Федры занята была каким-то внезапным видением, и то, что она сказала, только объяснило его темную догадку. Вот что значит наблюдать постепенность в переходе от одного движения к другому! Но это искусство известно одним только великим артистам.

Quoi, madame!**—

воскликнула Энона — в минуту смятение и ужас заступили место любви на лице Федры, все черты ее переменились; этот быстрый переход из одного состояния в другое, совершенно ему противное, выражен был прекрасно.

Энона умоляет Федру вверить ей свою тайну; она бросается на колена:

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés.
Par vos faibles genoux que je tiens embrassés.
Délivrer mon ésprit de se funeste doute!***

В продолжение этих стихов жестокая борьба изображена была на лице Федры, которого все мускулы казались напряженными; но Энона замолчала, и Федра была уже спокойна, ибо отчаянная решимость заступила в ней место мучительного волнения; она приблизила свое лицо к лицу Эноны —

* Как? Не оставила ты устремленья злого?
От жизни отвратясь, все снова ты и снова
Пророчествуешь мне о гибели своей?
** Что? Ты о чем, царица?
*** Ослепшая от слез, от ужаса дрожа,
Целую я твои ослабшие колени.
Избавь рассудок мой от тяжких подозрений!

Tu le veux * —

сказала она с глубоким чувством; казалось, что слова сии выражали: *безумная! чего ты хочешь?*— и она приблизила свое лицо к Эноне как будто для того, чтобы рассмотреть в глазах ее, точно ли желает она открыть такую страшную тайну,

...lève-toi! **

Во второе представление эти два слова произнесены были гораздо лучше, нежели в первое. Тогда Федра, сказавши: „Tu le veux", прибавила с поспешностью: „lève-toi!" — и быстрым движением руки подняла Энону: в голосе ее чувствительна была одна только решимость! Но в последний раз после двух первых слов (tu le veux) она отвратила глаза от Эноны, сделала тихое движение рукою и произнесла с глубоким уныниeм, после минутного молчания: „lève-toi!" Самый звук ее голоса приготовлял уже зрителя к тому, что он услышит, а глаза ее в то же время говорили: *какое признание должна я сделать и для чего принуждена я его сделать!*

Tu vas ouir le comble des horreurs
J'aime...***

J'aime Hippolyte ****— хотела она сказать,— и быстрота, с какою произнесено было слово j'aime, показывала, что она спешила избавить себя от тягостного признания; но при имени Ипполита решимость ее исчезла; она смутилась, затрепетала:

A ce nom fatal je tremble, je frissonne...
J'aime...*****—

последнее слово сказано было тихо и с робостию, так, как и следующие:

Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si logtemps par moi-même opprimé? ******—

она хотела, чтобы Энона ее угадала, но в то же время страшилась ее проницательности.

* Ты хочешь этого...
** Встань!
*** Узнаешь все. Дрожа и негодуя,
Услышишь ты... Люблю...
**** Я люблю Ипполита...
***** Не вымолвить... Люблю я...
****** Он — тот, чей был так нестерпим мне вид.—
Сын Амазонки...

C'est toi qui l'as nommé! * —

она произнесла это разительное слово робким, почти невнятным голосом, со стыдом, ужасом и отвращением; она не смела обратить глаза на Энону и движением руки хотела как будто ее от себя удалить, ибо слова Эноны:

Hippolyte? Grands dieus! ** —

были для нее какою-то ужасною новостию, которой она ожидала, но которую все еще слишком рано услышала.

Монолог:

Mon mal vient de plus loin etc.*** —

прочтен был во второй раз несравненно лучше, нежели в первый; надобно было следовать за движениями лица актрисы, чтобы разделять с нею все те чувства, которые выражала она словами:

En vain sur les autels ma main brûlait l'encens:
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J'adorais Hippolyte; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer ****.

В эту минуту глаза ее, оживленные, блестящие, выражали все исступление любви; она *видела* пред собою *того бога, которого наименовать не смела.*

В четвертой сцене, когда Панопа извещает ее о смерти Тезеевой, она произносит одно только слово Ciel! *****— но эта сцена едва ли не одна из самых трудных; и надобно признаться, что девица Жорж показала в ней дарование актрисы превосходной, которая ни на минуту не удаляется от характера и положения своей роли.

Третья сцена оканчивается стихами:

Je t'ai tout avoué; je ne m'en repens pas:
Pourvu que de ma mort respectant les approches
Tu ne n'affliges plus par d'injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt a s'exhaler ******.

* Ты имя назвала...

** Как!.. О боги! Ипполит?

*** Давно уже больна ужасным я недугом...

**** Неисцелимая пришла ко мне любовь!
Я, вознося мольбы богине Афродите,
Была погружена в мечты об Ипполите.
И не ее — о нет! — его боготворя,
Несла свои дары к подножью алтаря.

***** Небо!

****** Призналась я теперь. И я не каюсь в том.
Но зная, что на смерть осуждена я роком,
Ты не тревожь меня ни стоном, ни упреком,
Не отговаривай, не вздумай помешать
И гаснущий костер не тщись раздуть опять.

Положение Федры все то же, какое и в начале сцены; вдруг слышит она от Панопы, что Тезея нет:

Hippolyte son fils vient d'apprendre sa mort *.

Она говорит одно только слово Ciel! — но каким голосом и с каким видом? Обыкновенная актриса приняла бы это известие с громким восклицанием, которым выразила бы одно только то, что оно *поразило* ее как новость. Но слово Ciel! выражает совсем иное. Тезеева смерть не может быть сама по себе ужасною для Федры, ибо для нее нет уже несчастия: она решилась умереть! Она может на нее действовать только потому, что имеет некоторое отношение к главному и единственному ее чувству. И голосом тихим, с видом сомнения, нерешительности, как будто стараясь проникнуть в то будущее, которое вдруг совершенно изменилось для нее со смертию ее супруга, но еще не имея никакой ясной мысли и не позволяя себе останавливаться на той, которая одна против воли в душе ее пробуждается, она говорит: „Ciel!“ Это слово заключает в себе целое положение. Произнеся его, Федра остается погруженною в задумчивость, она мечтает, в душе ее стеснилось множество смутных мыслей и чувств; но при словах Эноны

Votre flamme devient une flamme ordinaire! **

она пробуждается — глаза ее блистают, и зритель угадывает, что Энона встретила то чувство, на котором Федра не смела остановиться. Она с жадностию приемлет и одобряет те советы, которые страшилась сама себе сделать; она уже согласна остаться жить для пользы сына, но это один обман! Нежностию матери украшает она в своих глазах виновную любовь к Ипполиту: она остается жить для одного только Ипполита. Таковы чувства, которые девица Жорж прекрасно выразила немою игрою своею в IV и V сценах первого акта.

Этих замечаний довольно. Скажем вообще, что «Федра» во второй раз была гораздо лучше представлена, нежели в первый (здесь разумею одну девицу Жорж); исступление ревности в четвертом акте и следующее за ним отчаяние выражены были сильнее. Чувство, с каким сказан был стих (III акт, сцена I):

Quoique Scythe et barbare, elle a pourtant aimé ***,—

* Царевичу ту весть с собою привезли.

** Ведь страсть твоя теперь — лишь страсть, не преступленье.

*** Пусть скифянкой рожден, он все же — плод любви!

привело зрителей в восхищение: его произнесла сама Федра, которая слишком знает, что такое страстная любовь, и которая живет одною любовию. Заметим еще одно выражение. Федра, мучимая ревностию, говорит:

Ah! douleur non encore éprouvée;
A quel nouveau tourment je me suis réservée!
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,
Et d'un refus cruel l'insupportable, injure,
N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure.
Ils s'aiment! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux?
Comment se sont-ils vus? depuis quand? dans quels lieux?
Tu le savais: pourquoi me laissais-tu séduire?*

Выражение tu le savais принадлежит к тем немногим высоким (sublime) выражениям чувства или мыслей, которые изумляют нас в великих трагиках; его можно поставить наряду с qu'il mourut** старого Горация, с qui te l'a dit*** Гермионы и с he has no children**** Макдуффа в Шекспировом «Макбете»[5]. Федра говорит Эноне: tu le savais, а она сама, за несколько часов, в первый раз сказала ей о любви своей — вот сумасшествие ревности, вот исступление страстной души, совершенно расстроенной и все обвиняющей в своем страдании. В этом месте игра девицы Жорж была несравненна.

Теперь позволим себе заметить то, что кажется нам недостатком в игре этой актрисы; она иногда излишне заботится о своей наружности; например, в самых сильных местах не забывает она поправить свое покрывало, волосы, порфиру; также заметно иногда, что она хочет пленить глаза живописным своим положением. Такая заботливость не усиливает, а разве только ослабляет то чувство, которое игрою своею производит она в сердце зрителя: Федра, оправляющая на себе порфиру в ту самую минуту, когда она, забывшись, открывает страсть свою Ипполиту, сама выводит нас из очарования, и мы находим

* Но муки самой злой еще не испытала.
Все, что меня снести заставил Ипполит,
Все — страсть палящая и нестерпимый стыд,
Терзанья совести и жгучий страх разлуки,—
Все было слабым лишь предвестьем этой муки...
Меж них — любовь! А я — не знаю ни о чем!
Иль отвели они глаза мне волшебством?
Где это началось? Когда было начало?
Ты знала? Отвечай! Зачем мне не сказала!

** Умереть! *(франц.)*.

*** Кто тебе сказал? *(франц.)*.

**** Но Макбет бездетен! *(англ.)*.— Пер. Б. Л. Пастернака.

в ней одну только актрису. Девица Жорж, кажется, не имеет причины бояться, чтобы зрители, смотря на выразительное лицо ее, могли не забыть об ее платье; чем менее будет она думать о действии на глаза, тем более будет действовать на сердце[6].

Некоторые из зрителей недовольны ее декламациею; они называют ее *пением*[7]. Не берем на себя решить, справедливо ли они мыслят, но спрашиваем: можно ли читать стихи как прозу, и особливо стихи трагические? Язык трагедии, в особенности французской, совершенно отличен от того простого языка, который употребляем в общежитии (он гораздо пышнее, украшеннее, ибо он стихотворный): такой необыкновенный язык не требует ли и выражения необыкновенного? Декламация греков, как известно, весьма близко подходила к пению, а язык трагиков греческих (по уверению знатоков греческого языка) несравненно простее, нежели язык трагиков французских. Стихи шестистопные с рифмами, с цезурою, слишком ощутительною, были бы, если не ошибаюсь, испорчены простою прозаическою декламациею; простота обыкновенного разговора не может согласоваться с пышностию стихотворною: такое соединение неестественно; от него могло бы произойти одно только безобразие.

Время не позволяет нам ничего сказать о представлении *«Меропы»*[8]. Девица Жорж в некоторых сценах, особливо в той, где она говорит с Эгистом, не зная, что он ее сын, и в сцене между ею, Эгистом и Полифонтом была несравненна. Как истинная мать и как величественная царица, упала к ногам она убийцы Кресфонта, воскликнув:

Que vous faut-il de plus — Mérope est à vos pieds ! *

А в ту минуту, когда молодой герой осыпает Полифонта упреками, на лице ее изобразились и ужас, производимый дерзостию Эгиста, которого жизнь была в руках тирана, и гордое восхищение матери, пленяющейся неустрашимостию милого сына. В первом акте, если не ошибаюсь, казалась она излишне *горестною:* такая преждевременная горесть ослабила несколько то действие, которое могло бы иметь на зрителя ее отчаяние в конце второго акта, когда извещают ее о мнимой смерти Эгиста. Многие из зрителей также заметили, что она и в роли *прекрасной поселянки Катерины*[9] была несколько *Меропою.*

Заключим: мы определяем превосходство трагедии по

* Чего вам больше — Меропа у ваших ног! *(франц.)*.— Здесь и далее перевод наш.

тому впечатлению, которое она оставляет в нашей душе; и это впечатление тогда только может быть сильно, когда поражают нас не одни отдельные красоты, но когда вся трагедия — в содержании, плане, слоге, характерах — имеет надлежащее превосходство; тогда мелкие погрешности или остаются незаметными, или имеют на нас самое слабое действие, не уменьшающее главного и общего. То же самое можно сказать и об игре трагического актера: если выходим из театра с душою растроганною и если это впечатление столь сильно, что оно несколько времени не оставляет нас и посреди рассеяния или даже препятствует ему предаваться, то мы имеем право назвать актера *превосходным*,— следовательно, имя актрисы превосходной принадлежит девице Жорж по праву; но степени сего превосходства определить не можем: она определяется только по сравнению[10].

II

ДЕВИЦА ЖОРЖ В «ДИДОНЕ» ЛЕФРАНА ДЕ ПОМПИНЬЯНА[11]

Скажем несколько слов о самой трагедии. Лефран заимствовал главные и самые разительные положения у Виргилия[12]; но он имел искусство охладить и сделать непривлекательным все то, что восхищает нас в «Энеиде». Надлежало быть Расином, то есть иметь необыкновенный дар поэта, знакомого с человеческим сердцем и способного изображать его страсти живыми красками, чтобы пленить нас страданиями Дидоны; Лефран не имел сего дара, и его «Дидона» скучна от начала до конца, несмотря на многие блестящие стихи и близкое в некоторых местах подражание Виргилию.

Главная погрешность Лефрана, если не ошибаюсь, состоит в том, что он, желая выставить Дидону, забыл совершенно об Энее. Какая была его цель? Растрогать несчастною страстию Дидоны? Но для того чтобы эту страсть сделать для нас привлекательною, надлежало и самый предмет этой страсти представить ее достойным; чтобы возбудить сожаление к Дидоне оставленной, надлежало нас прежде убедить, что любовь Энея могла бы составить ее счастье, и наслаждения счастливой любви на минуту противоположить ее горестям. Если бы мы видели в Энее страстного любовника и героя, обожающего славу наравне с Дидоною; когда бы эти две страсти одинаково господствовали в его сердце, но последняя была бы на время подчинена первой, так, чтобы Эней в своем ослеплении почитал и богов сообщниками его сердца; если бы в

ту минуту, когда он является на сцену, увидели мы его восхищенного своею любовию к Дидоне, счастливого своим ослеплением, счастливого мыслию, что он получит венец из милой руки, что будет защитником ее трона, что он усилит ее могущество, что слава его не будет раздельна с ее славою, и, наконец, если бы он начал бороться с своею страстию не прежде, как после приговора богов, определивших ему удалиться,— тогда бы и зритель мог бы наполниться чувствами Дидоны; ее восхищение было бы для него понятно, а горесть ее (внезапный, почему и разительный перелом судьбы) в ту минуту, когда она теряет Энея, подействовала бы на него сильно, ибо тогда он был бы уверен, что вместе с Энеем исчезло и все ее счастье.

Что же видим, напротив, в Лефрановом Энее? Любовника без любви, героя без сильной привязанности к славе. Страсть Дидоны почитает он *благодеянием*, а собственная любовь его не иное что, как благодарность. *Эней честный человек*, думает зритель, *но жаль, что Дидона его любит! Он не имеет для нее сердца!*

Первая обязанность трагика состоит в том, чтобы он как можно скорее познакомил зрителя с господствующею страстию своих лиц, ибо на участии к этой страсти основано все действие, производимое на нас трагедиею: мы непременно должны знать, чего желают наши герои и что им противно, чтобы разделять их желания и за них бояться. И вот как Лефран знакомит нас с страстию Энея:

Je jouis à regret des bienfaits de la reine;

....

Que m'annonce ce trouble, et qu'en dois-je augurer?
Quoi! de ces lieux encore faudra-t-il que je parte?
Se peut-il que le ciel, que Junon m'en écarte,
Que je sois sans asyle, et que les seuls Troyens
Perdent dans l'univers le droit de citoyens?*

Это первые слова Энея. Эней в нерешимости, следовательно, он не имеет страсти. Возможность разлуки с Дидоною сама собою представляется его душе; она предупредила приговор богов. Мысль—

Quoi! de ces lieux encore faudra-t-il que je parte?—

* К сожаленью, я пользуюсь благосклонностью королевы;

О чем говорит это смятение, что я должен предчувствовать?
Как? И из этих мест я должен удалиться?
Может ли быть, чтобы небо и Юнона изгнали меня отсюда,
Что я бесприютен и что одни троянцы
Потеряли во вселенной права гражданства? (*франц.*).

была бы ударом убийственным для любовника страстного, но для него — естественное следствие той унылости, которою он наполнен; он боится, чтобы Юнона опять не повелела ему оставить Карфагену,— боится не потому, чтобы разлука с Дидоною ужасала его, а потому единственно, что ему уже наскучило странствовать по морям с своими троянами! Таков полубог, воспламенивший Дидону! Холодность его одинакова во все продолжение трагедии: она совершенно уничтожает то действие, которое могла бы иметь на зрителя сначала страстная нежность, потом упреки и горесть Дидоны. Любовь, с одной стороны пламенная, с другой — ощущаемая слабо, всегда отвратительна на сцене: она может быть благородна, следственно, и привлекательна или от взаимности, или от неразлучного с нею страдания; напротив, низка, почему и отвратительна, если (как бы, впрочем, ни была сильно представлена) устремляется на предмет, ее недостойный. Дидона могла бы тронуть зрителя, когда бы Эней и ему казался таким же точно, как он в глазах Дидоны; но зритель благодаря поэту не может разделять ослепления любовницы, и чувства ее теряют для него всю свою силу. Например, нельзя удержаться от некоторого невольного отвращения, когда Дидона говорит Энею:

Je devrais te haïr, ingrat! et t'adore!*

Что нашла она достойного обожания в этом жалком человеке? — спрашивает зритель, и он то же думает во все продолжение трагедии. Помпиньян, изображая Дидону, имел перед глазами четвертую книгу «Энеиды»; но характер Энея надобно было *сотворить*, а это превосходило его талант, и он из трагического происшествия сделал весьма холодную трагедию. Много бы можно было сказать о ее плане и ходе, характере Ярба, о лице Мадгербала, совершенно лишнем, о слоге поэта, но мы пишем не критику; итак, ограничив себя одними общими замечаниями о двух главных характерах сей трагедии, обратимся к девице Жорж.

Мы имели удовольствие видеть ее два раза в роли Дидоны [13], и во второй раз (так же как и в «Федре») играла она гораздо лучше, нежели в первый. Тогда чувствительна была в ней какая-то рассеянность; она делала скачки в переходе из одного чувства в другое; первая сцена с Ярбом декламирована была слишком *нараспев* и голосом однообразным: мы видели не Дидону, а девицу Жорж,

* Я должна бы ненавидеть тебя, неверный! А я тебя обожаю! *(франц.)*.

которая читала выученное наизусть, без всякого отношения к тому, что сказано было за минуту Ярбом. Но в последний раз это однообразие было менее ощутительно, зато стихи:

J'entends et vois ce qu'on m'annonce:
Je sais combien les rois doivent être irrités
D'une paix, d'un hymen trop souvent rejetés;
Un refus est pour eux la signal de la guerre.
Autour de mes remparts ensanglanter la terre,
Iarbe, je le vois, est tout prêt d'éclater;
Je l'attends sans me plaindre, et sans le redouter*,—

произнесены были несколько *плачевным* голосом — такой тон едва ли приличен Дидоне: она отдает престол свой Энею, в котором будет иметь мужественного защитника, и мысль об Энее должна быть в душе ее, когда она говорит с Ярбом, на предложения которого отвечала, за несколько минут, как гордая царица. Слова

Je l'attends sans me plaindre —

также были сказаны голосом *жалобным;* такая несообразность выражения с мыслию была тем ощутительнее, что полустишие

et sans le redouter

произнесено было с твердостию и величием.

Еще два замечания такого ж рода. В сцене с *Элизою* и *Барсе* не слишком ли живо изображает девица Жорж разрушение Трои?

Même après le danger on craint pour ce qu'on aime...
Je crois voir le combats que j'entends raconter;
Je frémis pour Enée, et je cours l'arrêter;
Tantôt sous ces remparts que la Grèce environne
Je le vois affronter les fureurs de Bellone;
Je le suis, et des Grecs défiant le courroux,
Je prétends sur moi seule attirer tous leurs coups:
Mais bientôt sur ses pas je vole épouvantée
Dans les murs saccagés de Troie ensanglantée:
Tout n'est à mes regards qu'un vaste embrasement;
A travers mille feux je cherche mon amant!**

* Я слышу и вижу то, что мне предсказывают:
Я знаю, как короли должны быть раздражены
Отвергаемым слишком часто миром или браком.
Для них отказ — сигнал к войне.
Ярб, я вижу это, готов разразиться гневом
И обагрить кровью землю вокруг моих крепостных стен;
Я жду этого без жалоб и без боязни *(франц.).*

** Даже после того, как опасность миновала, боишься за любимого...
Мне кажется, я видела те битвы, о которых слышала:
Я дрожу за Энея и бегу его остановить;

Когда Меропа описывает Исмене ту страшную ночь, в которую Кресфонт и дети ее были умерщвлены перед ее глазами, тогда все ужасы убийства должны возобновиться в ее воображении: она сама была их зрительницею; она может *видеть перед собою* умирающего Кресфонта, и все ее движения должны быть живописны[14]; но Дидона была только в мыслях свидетельницею разорения Трои: обстоятельства его не должны представляться ей живо, а разве только в отношении к Энею, ибо в пылающей Трое видит она одного только Энея; следовательно, говоря:

Je le suis, et Grecs défiant le courroux,
Je prétends sur moi seule attirer tous leurs coups,—

она должна останавливаться воображением не на греках, преследующих Энея, а на самом Энее, и лицом своим выражать не ужас, но страстное чувство любовницы, которая с восхищением готова умереть за того, кем полно ее сердце.

Tout n'est à mes regards qu'un vaste embrasement!

Этого стиха не надлежало бы слишком отделять от прочих; тут живописность совсем не у места: поразив воображение зрителя предметом посторонним, отвлечешь необходимо душу его от главного чувства — того, которое должна произвести в ней страсть Дидоны.

В конце IV сцены III акта Дидона говорит Мадгербалу:

Oui, malgré les malheurs où son courroux nous jette,
Allez, et que ma garde assure sa retraite;
Que ce prince, à l'abri de toute trahison,
Accable, s'il le peut, mais respecte Didon.
J'aime mieux, au péril d'une guerre barbare,
Que l'univers, témoin du sort qu'on me prépare,
Condamne un vain excès de générosité,
Que s'il me reprochait la moindre lâcheté*.

Иногда под крепостными стенами, окружающими греческий стан,
Я вижу его, лицом к лицу встречающего ужасы Беллоны;
Я следую за ним, и, презирая ярость греков,
Я вызываю все их удары на одну себя;
Но вскоре я лечу в ужасе по их следам
За разрушенные стены окровавленной Трои:
Перед моими глазами — лишь огромное пламя;
Я ищу своего возлюбленного среди тысячи огней! *(франц.)*.
Да, несмотря на несчастья, в которые нас бросает его ярость,
Идите и, как мой телохранитель, охраняйте его убежище;
Чтобы этот князь, огражденный от всякой измены,
Угнетал, если хочет, но уважал Дидону.
Пусть лучше среди опасностей варварской войны
Весь свет, свидетель готовящейся мне участи,
Обвинит меня в избытке тщетного великодушия,
Чем упрекнет меня в низости *(франц.)*.

Эти стихи девица Жорж произнесла с тем благородством, которое прилично царице: на лице и в глазах ее блистало величие; но тотчас после стиха (при котором выходит Мадгербал):

Que s'il me reprochait la moindre lâcheté —

она обращается к Элизе:

Ah ! c'est trop retenir ma douleur et mes larmes *,—

и в этом переходе к другому чувству, кажется, не соблюдена была надлежащая постепенность. Важный голос *вдруг* переменился на жалобный и плачевный; величественное лицо *вдруг* сделалось печальным, а эти два стиха, если не ошибаюсь, надлежало бы отделить один от другого кратким молчанием и, говоря:

Ah ! c'est trop retenir ma douleur et mes larmes,—

сохранить по крайней мере в голосе несколько того принужденного спокойствия, с которым Дидона за минуту говорила Мадгербалу о Ярбе.

В двух сценах с Энеем и в последней, когда Мадгербал приносит Дидоне известие об отъезде Энея (лучших во всей трагедии), игра девицы Жорж была прекрасна, особливо в последний раз. Надобно, однако, заметить вообще, что *нежность* выражает она не так счастливо, как *сильную горесть и негодование*[15]. Натура создала ее для характеров важных, гордых, великих; величие можно назвать ее принадлежностию; она царица наружности, движениями, станом, лицом; но она гораздо меньше имеет способности для характеров нежных. В голосе ее, звонком и чистом, нет довольно мягкости, нет звуков, трогающих душу; *нет слез*, как говорит Лагарп о молодой актрисе Госсен[16], которая, в золотое время французского театра, восхищала Париж, играя Заиру. Девица Жорж может производить удивление, поражать, а не трогать; она менее действует на зрителя в такие минуты, когда изображает или меланхолию страсти, или одно тихое чувство любви, или то состояние души, когда отчаяние смешано в ней с нежностию. Например, в Федре (быть может, единственная роль страстной любовницы, приличная таланту девицы Жорж, ибо любовь Федры есть одно страдание и никогда не переходит в нежность), когда игра ее самая слабая? В ту минуту, когда Федра говорит Эноне о своих детях, когда сильное отчаяние должно уступить в

* Ах! Это слишком — сдерживать мою скорбь и мои слезы (*франц.*).

ней место меланхолической скорби. И в Дидоне все нежные черты любви были выражены несколько слабо. Зато девица Жорж торжествует в тех сценах, которые требуют величия и силы; в внезапных переходах из одного чувства в другое противное, например из спокойствия в ужас, от радости к сильной печали. Игрою лица трогает она гораздо более, нежели голосом и движениями; глаза ее прелестны, когда они или вдруг воспламеняются ярким огнем сильного чувства, или наполняются мало-помалу тем легким, почти невидимым пламенем, которое против воли изменяет глубокому чувству сердца.

Эней приходит из храма, где слышал он приговор богов, повелевающих ему удалиться; он говорит Дидоне:

Que vous dirai-je enfin ? Accablé de douleur,
Déchiré par l'amour, entrainé par l'honneur... * —

и на лице ее изображалось робкое ожидание, соединенное с предчувствием ужасного:

Qu'avez-vous résolu ? ** —

спрашивает она таким голосом, в котором ощутительно было, что она страшится ответа, хотя уже предузнала его. Эней отвечает:

Plaignez plutôt mon ame !
Tout parlait contre vous, tout condamnait ma flamme,
Ma gloire, mes sujets, nos prêtres et mon fils...***—

и нерешимость, которая приводила в движение лицо Дидоны, исчезла; оно быстро изменилось; глаза ее, за минуту оживленные ожиданием, вдруг потухли.

N'achevez pas, cruel ! vous avez tout promis ! ****—

сказала она голосом слабым, которым прекрасно выражено было внезапное изнеможение и сердца и сил телесных. В выражении стихов:

Est-il bien vrai ? ce jour va donc nous séparer ?
Qui me consolera dans mes douleurs profondes ?
Mon coeur, mon triste coeur vous suivra sur les ondes ;
Et d'une vaine gloire occupé tout entier,
Au fond de l'univers vous irez m'oublier !..

* Что скажу я вам наконец? Угнетенный скорбью,
Раздираемый любовью, увлекаемый честью... *(франц.)*.

** Что вы решили? *(франц.)*.

*** Пожалейте мою душу!
Все говорило против вас, все осуждало мою страсть:
Моя слава, мои воины, наши жрецы, мой сын... *(франц.)*.

**** Не продолжайте, жестокий! Вы все обещали... *(франц.)*.

M'oublier !..*—

желал бы я найти более меланхолической чувствительности, нежели горести сильной, тем более что их надлежало непременно заметным оттенком отделить от последнего слова:

M'oublier !

В первых пяти стихах Дидона говорит об одной только разлуке, и сердце ее тронуто сильно; но это чувство более унылое, нежели горестное, разлука не столь ужасает ее, как забвение, и только на слове m'oublier унылость должна была обратиться в горесть. Это слово сказано было прекрасно; но оно несравненно сильнее тронуло бы зрителя, когда бы предыдущие стихи не ослабили его действия, именно потому, что были произнесены таким же тоном, как и оно.

В шестой сцене третьего действия, когда оскорбленная Дидона делает упреки Энею, и в последней пятого, когда, узнав об Энеевом отъезде, она осыпает его проклятиями (и та и другая почерпнуты из Виргилия), игра девицы Жорж была превосходна. Стихи:

Non, tu n'es point le sang des héros, ni des dieux !
....
Il faut d'autres raisons pour convaincre une amante !
....
Tes dieux sont le parjure et l'intedelité !
(acte III, scéne VI).
Tremble, ingrat ! je mourrai ; mais ma haine vivra !
....
Et moi je te dèclare une guerre immortelle ! (acte V, scène IV) **—

произнесены были с необыкновенною выразительностию; но мы заметим здесь опять, что роли нежных любовниц

* Это правда? Этот день разъединит нас?
Кто утешит меня в моем глубоком горе?
Мое сердце, мое грустное сердце последует за вами по волнам:
А вы, всецело занятый тщетной славой,
Перед лицом вселенной, вы забудете меня!..
Меня забудете! *(франц.)*.

** Нет, в тебе нет крови героев и богов!

Нужны другие доводы, чтобы убедить влюбленную!

Твои божества — клятвопреступление и неверность!
(действ. III, явл. 6).
Дрожи, неблагодарный! Я умру, но моя ненависть будет жить!

А я — я объявляю тебе вечную войну!
(действ. V, явл. 4) *(франц.)*.

несвойственны таланту девицы Жорж: Агриппина, Аталия, Клеопатра (в Корнелевой «Родогуне»), Семирамида[17] — вот характеры, единственно ей принадлежащие.

III

ДЕВИЦА ЖОРЖ В ВОЛЬТЕРОВОЙ «СЕМИРАМИДЕ»[18]

Вольтер есть самый разительный из трагиков французских; frappez fort plutôt que juste!* — говорил он (Лагарпу, если не ошибаюсь[19]). И почти во всех своих трагедиях держался он этого правила: потрясши душу зрителя ударами сильными, он ее порабощал. Корнель удивляет высокостию мыслей и чувств; но удивление, действуя на один только рассудок, именно потому не может оставить глубокого следа на сердце: его продолжительность утомляет. Расин трогает до глубины души; но он *постепенно* приводит нас к сильному чувству; он наполняет им *всю* душу, следовательно, действует медленнее; оно глубокое, полное, а потому и не разительное. Вольтер, напротив, достигает до сердца с помощью воображения: покорив нас силою, он почитает позволенным пренебрегать те мелкие подробности и оттенки, которые сильное чувство могли бы сделать глубоким и продолжительным. Из трагедий Расиновых выходишь с живейшею чувствительностию, в расположении меланхолическом; после трагедий Вольтеровых сердце поражено и воображение пылает[20].

La verité terrible est du ciel descendue,
Et du sein des tombeaux la vengeance est venue**.

На этих двух стихах, можно сказать, основана вся «Семирамида»; но это основание перед глазами критики. Напрасно стихотворец выводит *мщение из гроба* и заставляет Небо заботиться об открытии *страшной тайны:* великий жрец Ороэс знает давно, что Семирамида и Ассур — убийцы Нина; следовательно, все то, для чего разрушены законы природы, спокойствие могилы возмущено и тень оставляет гробовой пепел, могло бы исполнено быть самыми простыми, человеческими средствами: именно с помощью двух понятных слов из уст жреца Ороэса; следовательно, трагик построил воздушный замок: он ужасает нас *китайскими тенями.* Несмотря, однако, на этот великий недостаток и также несмотря на

* Поражайте столь же сильно, как и верно! *(франц.).*

** Ужасная истина спустилась с неба,
И из недр могилы явилось мщение *(франц.).*

то, что в «Семирамиде» истинное действие начинается только в конце третьего акта, эта трагедия оставляет на душе зрителя впечатление чрезвычайно сильное. В чем же очарование стихотворца? В слоге его, которым он воспламеняет воображение: мы окружены какою-то страшною таинственностию, и ожидание сверхъестественного производит непроизвольный трепет в сердце; в изображении великого характера; в положениях разительных, ужасных и вместе трогающих душу и, наконец, в великолепии зрелища. После того, когда мы уже узнали, что Семирамида — мать Арзаса, что Нинова тень требует мщения, которому надлежит совершиться во глубине его гроба и от руки Ниниаса, еще не знающего, кто наречен жертвою от Неба, когда Семирамида входит в этот ужасный гроб и когда Ниниас, обманутый Аземою, которая сказывает ему, что Ассур скрывается во гробе Нина, восклицает, обнажив меч:

Grands dieux ! tout est donc éclairci !
Mon coeur est rassuré, la victime est ici !* —

кто из зрителей не содрогается от ужаса! И какая потом картина!.. Семирамида, бледная, полумертвая, медленно идущая из глубины гроба, при блеске молний, и наконец умирающая на руках своего сына, своего убийцы... Может быть, ни в какой другой трагедии не найдем ничего, что бы поражало и сердце и вместе воображение так сильно, как два последние акта «Семирамиды»; но также и ни в одной трагедии сила воображения не зависит так много от пышности зрелища и соответствования декораций воображению поэта и зрителя: Нинов гроб есть *действующее лицо* в «Семирамиде»; он должен поражать нас огромностию и величием своей архитектуры:

Ce vaste mausolée où repose Ninus !**

Когда Ниниас входит в него с обнаженным мечом, как мститель, ведомый Небом, тогда и воображение зрителя невольно следует за ним во глубину могильного мрака, где совершается мщение ужасное; но спрашиваем: будет ли воображение обмануто, и, следственно, одна из самых разительных сцен трагедии не потеряет ли свое действие, если этот гроб не иное что, как низкая, испещренная какими-то знаками пирамида, на двух или трех ступенях, с

* Великие боги! Все открылось!
Мое сердце успокоилось, жертва здесь! (*франц.*).

** Это пространный мавзолей, где покоится Нин! (*франц.*).

смешными перилами, на которые наброшен лоскут красного сукна; и когда сквозь отворенные двери, ведущие в мрачное подземелье, видишь заднюю кулису и людей, подле нее стоящих? Сцена, в которой Семирамида избирает себе супруга перед народом, жрецами и вельможами Вавилона, есть одна из самых величественных сцен трагедии; но она только насмешит, если за троном вместо многочисленного народа увидим не более десяти воинов и если вельможи Семирамидины будут сидеть на креслах из красного дерева, таких точно, на каких вельможи XIX века сидят в часы отдохновения за бостоном. Также очень много зависит и от того убора, в каком является Нинова тень посреди собрания чиновников и народа: если мы увидим маленькую человеческую фигуру, если на нее вместо гробовой одежды, обширной, влекущейся по земле, будет накинут мешок темного цвета; если этот *ужасный, мстительный дух*, выходя из гроба, будет с благоразумною осторожностию смотреть под ноги, чтобы не зацепиться за порог, и если, наконец, проговорив несколько слов таким голосом, каким обыкновенные смертные говорят о погоде, сочтет он за нужное оборотиться ко всем спиною, чтобы войти опять в гроб, а не слететь в него стремглав по ступеням,— тогда мы будем иметь удовольствие посмеяться от доброй души в такой сцене, в которой стихотворцу хотелось нас уморить от страха.

Девица Жорж торжествует в «Семирамиде»: природа одарила ее тем величием, которым воображение наше украшает славную царицу Вавилона. Каким разительным взглядом отвечает она Ассуру (в VII сцене II акта), когда он говорит ей:

Quand la terre obéit, que craignez-vous des dieux?*

Она указывает на гробницу Нина (которого Ассур отравил ядом) и после минутного молчания, во время которого пристально рассматривает она лицо Ассура, произносит:

La cendre de Ninus repose en cette enceinte
Et vous me demandez le sujet de ma crainte?
Vous!**

Вся великость Семирамиды была в стихе:

Telle est ma volonté, constante, irrévocable!***

* Когда послушна земля, зачем вам бояться богов? *(франц.)*.

** Прах Нина покоится в этой обители,
И вы, вы меня спрашиваете, чего я боюсь? *(франц.)*.

*** Такова моя воля, вечная, непререкаемая! *(франц.)*.

Но следующие стихи:

C'est à vous de juger si le Dieu, qui m'accable
A laissé quelque force a mes sens interdits;
Si vous reconnaissez encor Sémiramis *,—

были выражены, если не ошибаюсь, несколько слабо; особенно последний, который надлежало бы отделить от прочих, ударив на слово Sémiramis, был, так сказать, потерян между предыдущими и последующими. Превосходные стихи:

Le don de mon empire et de ma liberté
Est l'acte le plus grand de mon autorité! **—

сказаны были с какою-то неприличною в этом месте живостию; их надлежало бы произнести спокойнее, голосом твердым, с величием повелительницы самовластной.

Вообще в «Семирамиде» игра девицы Жорж от начала до конца, кроме некоторых весьма немногих мест, отвечала тому великому характеру, который изобразил нам стихотворец; невозможно было не удивляться ее прелестной наружности, когда она взошла на трон (который, заметим, не весьма достоин был такой Семирамиды) и оперлась с величием царицы на золотой скипетр, врученный ей Отаною; нельзя было не содрогнуться от ужаса, когда она показалась в дверях гроба, окруженная пламенем молнии, бледная, издыхающая,— эта картина была бы несравненна, когда бы Нинов мавзолей имел несколько более сходства с Ниновым мавзолеем.

Но в последних стихах, полных чувства, раздирающих душу, прямо трагических, когда Семирамида, видя простертого у ног ее Ниниаса, прощает ему свою смерть, игра девицы Жорж не во всем соответствовала положению умирающей матери.

Mon fils, n'achève!
Je te pardonne tout, si, pour grâce dernière,
Une si chère main ferme au moins ma paupière ***,—

здесь в звуке ее голоса не было той нежности, того глубокого материнского чувства, которым должна бы наполнена быть душа умирающей Семирамиды; напротив,

* Вам судить, оставил ли гнетущий меня бог
Сколько-нибудь силы моим запретным чувствам,
Если вы еще узнаете Семирамиду *(франц.)*.

** Дар моего государства и моей свободы —
Самое большое доказательство моего влияния *(франц.)*.

*** Мой сын, не кончай!
Я прощаю тебе все, если, в знак последней милости,
Столь дорогая мне рука закроет мои глаза *(франц.)*.

в нем ощутительна была одна только слабость, происходящая от приближения смерти. Но стихи:

> D'une mère expirante approchez-vous tous deux;
> Donnez moi votre main...*—

тронули до слез — глаза Семирамиды были уже тусклы; она искала той милой руки, которую хотела еще раз прижать к своему сердцу.

> Vivez, régnez heureux:
> Cet espoir me console, il mêle quelque joie
> Aux horreurs de la mort où mon ame est en proie,
> Je la sens... elle vient... Songe à Sémiramis,
> Ne hais point sa mémoire: o mon fils! mon cher fils!..
> C'en est fait **.

Все эти стихи были произнесены умирающим голосом, в котором ощутительна была одна только *слабость смерти,* и (что весьма, как я думаю, здесь неприлично) *со слезами.* Разлука в минуту смерти не может сопряжена быть с тою горестию, в какую ввергает нас та разлука, после которой мы представляем себе еще несколько продолжительных лет одинокой жизни, лишенной всего, что делало нам ее драгоценною в союзе с милыми существами. По-настоящему для умирающего нет разлуки, и минута смерти есть для него, можно сказать, минута наслаждения, *прискорбного потому, что она последняя, но все наслаждения,* ибо для него с потерею счастия соединена и потеря жизни; следовательно, она не может страшиться ужасного чувства утраты: он сам исчезает в ту минуту, когда исчезает для него все любезное. Я желал бы найти в последних словах Семирамиды более той любви, с которою сердце матери должно останавливаться в последнюю минуту на милых, покидаемых ею детях; я желал бы, чтобы она, сказав с сердечной нежностию:

> Songe à Sémiramis,—

на минуту замолчала, устремила бы тусклые глаза на лицо сына, как будто желая переселить в него угасающую душу свою, и потом прибавила бы нежным, умоляющим голосом:

> Ne hais point sa mémoire...—

* К умирающей матери приблизьтесь оба;
Дайте мне вашу руку... *(франц.).*

** Живите, царствуйте счастливо:
Эта надежда утешает меня, она прибавляет немного радости
К ужасам смерти, к которой близка моя душа.
Я чувствую ее... она идет... Думай о Семирамиде,
Не презирай ее памяти; о, мой сын, мой дорогой сы !..
Все кончено *(франц.).*

и наконец с последним излиянием любви:

o mon fils! mon cher fils! —

тогда бы слова:

C'en est fait,—

произнесенные вдруг, ослабевшим голосом, разительно изобразили совершенное прекращение жизни.

«РАДАМИСТ И ЗЕНОБИЯ»,

ТРАГЕДИЯ В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ, В СТИХАХ, СОЧИНЕНИЕ КРЕБИЛЬОНА. ПЕРЕВЕЛ С ФРАНЦУЗСКОГО СТЕПАН ВИСКОВАТОВ[1]

Переводить стихотворца может один только стихотворец. «Какая премудрость! — воскликнет читатель. — Конечно, хотите вы нам сказать, что Родев[2] концерт может разыгрывать один только тот, кто умеет играть на скрипке? Благодарим за открытие!» Государи мои! нам надобно объясниться. Всякий скрипач охотно согласен будет в удовольствие ваше проскрипеть на скрипице своей Родев концерт, если вы возьмете на себя труд учтивым образом уговорить его на этот подвиг. Но я желаю знать, будете ли вы слушать этого виртуоза с тем восхищением, которое производила на вас Родева скрипка, одушевленная его дарованием? Чтоб заменить для вас Роде, надобно, если не ошибаюсь, иметь не одни беглые пальцы его, но вместе и его душу. Переводя стихотворца, весьма полезно присоединить к основательному понятию о рифмах богатых и бедных, о цезуре, о грамматике, о том языке, с которого переводишь, и еще о том, на который переводишь, и дарование стихотворное — и чем оно ближе к дарованию образца, тем лучше для подражателя; но я позволяю себе думать, что оно непременно должно быть с ним одинаково.

«А что называете вы дарованием стихотворным?» Способность воображать и чувствовать сильно, соединенную с способностию находить в языке своем такие выражения, которые соответствовали бы тому, что чувствуешь и воображаешь! Например: вам угодно обогатить русский язык превосходным стихотворением иностранным — трагедиею, баснею, одою, поэмою. Прежде нежели

вы решитесь на ужасное и невозвратное чернилопролитие, исповедайтесь перед самим собою чистосердечно в благодетельном уверении, что бог парнасский вас слышит, что пред очами его никакая стихотворная совесть закрыта быть не может; спросите у себя: чувствую ли я в душе своей тот пламень, которым наполнена душа моего поэта, видимая в его сочинении? Могу ли с необыкновенною живостию, со всех сторон, со всеми оттенками, заметными для одного только стихотворного взора, представлять себе тот предмет, который в подлиннике моем изображен с таким превосходством? Чувствуешь, можешь — скажет вам совесть. Спросите в другой раз, в третий — она повторит ответ свой. Тогда прибавьте еще несколько вопросов, менее важных, однако важных: знаю ли я грамматику? знаком ли с хореями, ямбами и даже анапестами? Имею ли разборчивое ухо, легко оскорбляемое скрипом и визгом проклятых от Аполлона слов? враг ли я бомбаста? противна ли мне галиматья, и прочее и прочее. И если ваша совесть опять не усумнится сказать, что вы, с одной стороны, имеете все вышеозначенные добродетели грамматические, синтаксические и просодические, а с другой — совершенно чисты от всякого поползновения на галиматью, бомбаст и прочие смертные грехи стихотворцев, то вам останется только очинить перо, не пожалеть чернил, и я уверяю вас, что все патриоты, люди со вкусом, порадуются на вашего новорожденного младенца и вам от всей души пожелают прилежания и плодовитости. Скажу вам, если вы не знаете,— но вы, без сомнения, уже это знаете,— что переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный[3]. Конечно, первая мысль, на которой основано здание стихотворное, и план этого здания принадлежат не ему (и надобно признаться, что план — великое, едва ли не главное дело, особливо в эпической поэме, трагедии, комедии, ибо от него зависит действие целого), но, уступив это почетное преимущество оригинальному автору, переводчик остается творцом *выражения,* ибо для выражения имеет он уже собственные материалы, которыми пользоваться должен сам, без всякого руководства и без всякого пособия постороннего.

«А выражения автора оригинального?» Их не найдет он в собственном своем языке; их должен он сотворить. А сотворить их может только тогда, когда, наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразит его, так сказать, в создание собственного воображения; когда, руководствуемый автором

оригинальным, повторит с начала до конца работу его гения; но сия способность действовать одинаково с творческим гением не есть ли сама по себе уже творческая способность? Чтобы перевесть искусно Лафонтеневу басню[4], необходимо надобно иметь и собственное воображение и собственное чувство одинакие или почти одинакие с Лафонтеневыми. Пленит ли меня перевод Горациева послания, если переводчик не будет одарен любезным воображением римского поэта, одушевляющим самые обыкновенные мысли его, если не будет ему знакома та привлекательная философия, а в сердце его не будет ни той меланхолической нежности, ни того глубокого чувства натуры, которыми столь часто приводит нас в восхищение Гораций![5] Но от послания и басни — какой переход к трагедии! Переводчик, обязанный прежде всего понимать своего автора, тогда только может понять его совершенно, когда человеческая натура, служившая образцом для трагика, будет и ему близко знакома, когда он в состоянии будет сличить с подлинником список. Он должен говорить языком страстей; следовательно, и самые законы страстей должны быть ему известны. К изображению страстей *трагических* он должен быть приготовлен рассматриванием страстей *естественных* — наука сия почти так же нужна для него, как и синтаксис и просодия! В противном случае изображаемые им герои, несмотря на пособие оригинала, при всем богатстве рифм, при самом усердном наблюдении цезуры и знаков препинания, будут говорить бессмыслицу! Не думаю, чтобы это утешно было для слушателей.

Открываю русский перевод «Радамиста и Зенобии». Если вы не *варвар*, если родители ваши не позабыли научить вас языку Депрео и Расина, то вы должны знать, что эта трагедия, сочиненная покойным Кребильоном, есть лучшее произведение сего трагика и одна из самых лучших между трагедиями французов[6]. Мы взглянем мимоходом на подлинник, дабы получить понятие о том исполинском подвиге, на который отваживался господин переводчик.

Ему надлежало изобразить характер *Радамиста*, одно из тех необычайных созданий природы, в котором все поражает, все сильно и все ужасно. Каждое желание его есть страсть, и каждая страсть есть буря, и две самые разрушительные в нем господствуют: любовь — какая же любовь? — страдание распаленной души, неутоляемое никакою надеждою. Зенобии для него уже нет! В ту самую минуту, когда она представлялась ему существом восхити-

тельным, когда говорила ему нежнейшие слова любви, он умертвил ее в исступлении ревности; но вот ужасный и неизъяснимый закон великой страсти: чувство невозвратимой утраты навеки привязало его к тому незабвенному благу, которое для него погибло; угрызение совести, воспоминание, ненависть к жизни — все было для него любовью; он обожал безмолвную тень; пылал к бесчувственному праху; и с этой страстию соединялась в душе его другая, ею произведенная, следственно, непобедимая — ненависть к виновнику преступлений его и бедствий. Но этот виновник — его отец! Напрасно вопиет иногда в сердце его голос природы. Надежда отмстить заменила для него надежду насладиться любовию — два бога владычествуют его душою, Зенобия и мщение. И эта Зенобия жива: чудесная судьба привела ее ко двору Фаразмана, Радамистова отца. Вместе с другими уверена она в погибели своего супруга; уже в сердце ее начинается вкрадываться нежная склонность к брату его, великодушному, благородному Арзаму; но Фаразман, жестокий и ужасный, пленился ее красотою; он предлагал ей руку — и в эту минуту является при дворе его Радамист, влекомый жаждою мщения, сокрытый под видом Неронова посла, никому не известный, ибо и сам Фаразман отлучил его от себя еще младенцем.

Надлежало иметь дарования великого стихотворца, дабы создать Радамистов характер и потом изобразить его с соответствующею ему силою. Почти такого же дарования требовалось и от переводчика, дабы в языке своем найти выражения, приличные тем ужасным страстям, которые бунтуют в душе Радамиста; такие страсти суть необычайные метеоры нравственного мира, необычайные, однако основанные на обыкновенных законах его и ими объясняемые. Но, чтобы их постигнуть и потом объяснить, надлежит иметь воображение быстрое и взор дальновидный. И Кребильон имел их, а переводчик его? Увидим.

Гиерон, посланник Армении, встречается с Радамистом (действ. II, явл. I), он узнает его, ибо Радамист, усыновленный Митридатом, царем Армении, отцом Зенобии, с самого младенчества жил при дворе сего государя. Как умертвил он Митридата и как наконец очутился посланником Нерона при дворе Фаразмана, о том узнаете из самой трагедии. «Ты ли это, Радамист? — спрашивает Гиерон.— Тебя почитали мертвым, но ты жив! Какая счастливая судьба спасла тебя от погибели?»

И вот ответ Кребильонова Радамиста:

Hiéron, plût aux dieux, que la main ennemie,
Qui me ravit le sceptre, eût terminé ma vie!
Mais le ciel m'a laissé, pour prix de ma fureur,
Des jours qu'il a tissu de tristesse et d'horreur.
Loin de faire éclater ton zèle ni ta joie,
Pour un roi malheureux que le sort te renvoie,
Ne me regarae plus que comme un furieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
Qu'a proscrit dés longtemps la vengeance céleste;
De crimes, de remords assemblage funeste;
Indigne de la vie, et de ton amitié,
Objet digne d'horreur, mais digne de pitié;
Traitre envers la nature, envers l'amour perfide,
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide —
Sans les remords affreux, qui déchirent mon coeur,
Hieron, j'oublierais qu'il est un ciel vengeur.

Вот ответ русского Радамиста:

О! если бы враги, похитя мой венец,
Могли б и смерть мне дать, мучениям конец?
Но, Гиерон, судьбы, карая злодеянье,
Продлили жизнь мою — в позор мне, в наказанье!
Злосчастного царя теперь ты зря в живых,
Не радуйся, восплачь о бедствиях моих.
Узри во мне предмет, достойный грозна мщенья
И смертных и богов. Собор зри преступленья,
Раскаяния, мук... ужаснейший собор!
Не смею обращать ко небесам мой взор.
Преступник я любви, злодей моей породы;
Убийца-хищник я — страшилище природы!
И если б муки мне престали дух томить,
Что боги мстят за зло! — и то б я мог забыть.

Одна эта статья может уверить вас, что переводчик совсем не вошел в Радамистов характер. Судите сами: русский Радамист начинает восклицанием:

О! если бы враги, и проч.

Не думаю, чтобы такая живость была у места в начале. Свирепое отчаяние Радамиста, глубокое, но не живое чувство есть некоторым образом спокойствие; он должен выйти из него не вдруг, и первым его словам надлежало бы соответствовать такому ужасному состоянию духа. Перечитайте в оригинале от стиха:

Hiéron, plût aux dieux, que la main ennemie —

до стиха:

Ne me regarde plus que comme un furieux,—

в них не найдете вы той быстроты, которая прилична сильному движению сердца; они составляют один период, которого члены все очень тесно между собою связаны; хотя вы и увидите, что стих Loin de faire éclater ton zèle, ni ta joie отделен от предыдущего, но он соединяется с

ним умственною связью. И читая эти стихи, не чувствуете ли вы, что сильное волнение сокрыто под тишиною обманчивою; это волнение совершенно обнаруживается на слове furieux, которое как будто дает свободу стесненной душе Радамиста; и следующие за оными стихи все до одного быстры, каждый из них отдельный; предыдущий усиливается последующим, и быстрота сия до самого конца возрастает; сначала каждое чувство изображается стихом полным, потом стесняются они в полустишии, наконец, что слово, то чувство:

> Usurpateur, ingrat, parjure, parricide.

И на последнем Радамист останавливается, ибо он не может идти далее; он прибавляет с большим спокойствием:

> Sans les remords affreux qui déchirent mon coeur,
> Hiéron, j'oublirais qu'il est un ciel vengeur.

Таково искусство великого трагика, полного изображаемою им страстию; он выражает ее не одними словами, но вместе и расположением слов. Посмотрим теперь на искусство нашего переводчика.

Напрасно в стихах его будете вы искать сего механизма, столь много соответствующего течению страсти; быстрота оригинала совершенно исчезла в переводе:

> Но, Гиерон, судьбы, карая злодеянье,
> Продлили жизнь мою — в позор мне, в наказанье!

Можно ли слабее перевести два стиха, необыкновенно сильные:

> Mais le ciel m'a laissé, pour prix de ma fureur
> Des joirs, qu'il a tissu de tristesse et d'horreur.

Небо *оставило* ему жизнь в награду за его бешенство, а не *продлило* ее! Не забудьте, что перед вами говорит Радамист, ненавидящий, презирающий жизнь свою. Это презрение приписывает он и самим богам. Они *оставили* ему жизнь, следовательно, *пренебрегли* ее; *продлить* ее было бы обратить на нее внимание. Далее, что значат слова: *в позор мне, в наказанье,* после того, когда уже сказано выше: *карая злодеянье?* И желаю знать, каким волшебством очутился в этом месте *позор?* Для Радамиста нет *позора;* все его несчастья в нем самом — отчаянный независим от мнения. Tristesse et horreur, горесть и ужас,— вот его мучители. И как прекрасно в двух словах соединил Кребильон все разнообразные муки своего Радамиста. *Горесть* — в душе его пылает страсть безнадежная, воспоминание о благе погибшем его

беспрестанно преследует, желание распаляется в нем безнадежностию. *Ужас* — он убийца Зенобии! И в сердце его свирепствует неодолимая жажда мщения, против которого напрасно вооружается голос природы! Следующие два стиха:

Злосчастного царя теперь ты зря в *живых,*
Не радуйся, восплачь о бедствиях моих —

имеют особенное свое достоинство: они забавны, и Гиерону трудненько было бы после таких двух стишков восплакать.

Не смею обращать ко небесам мой взор!

Истинный Радамист, то есть Кребильонов, этого не говорит и говорить не может; один тот не смеет взирать на небо, кому ужасны мстительные боги,— казнь была бы для Радамиста благом. Но в предыдущем стихе читаете вы *ужаснейший собор,* и тотчас догадываетесь, что русский Радамист для *собора* не смеет устремлять на небо *взора!* Это дело другое; мы позволяем себе, однако, здесь заметить, что Радамисту, имеющему такие сильные страсти, едва ли свойственно быть покорным слугою рифмы. Но — увы! — прочитав следующие два стиха, мы совершенно уверимся, что грозная рифма повелевает им с самовластием восточного деспота; что эта соперница Зенобии может заставить его иногда говорить и бессмыслицу:

Преступник я любви, *злодей моей породы;*
Убийца-хищник я — страшилище *природы!*

Немилосердая! По крайней мере в первых двух стихах Радамист, угождая прихотям ее, страшился *глядеть* на небо — это еще сносно. Теперь же, для того чтобы иметь удовольствие преобразить его в какого-то неизъяснимого *злодея своей породы,* она велит ему без стыда называть себя пугалом, *страшилищем природы,* а ему надлежало бы просто быть клятвопреступником, неблагодарным, ибо таков он в оригинале и в натуре:

Usurpateur, ingrat, parjure, parricide.

Таков русский Радамист при первом выходе на театр и в том явлении, в котором обнаруживает он весь чрезвычайный характер свой и всю ужасную свою участь. Оставив его с Гиероном, заметим, что стихи, произносимые Фаразманом в следующей сцене, разительные своею силою:

Est-ce la guerre enfin que Neron me déclare?
Qu'il ne s'y trompe pas: la pompe de ces lieux,
Vous le voyez assez, n'éblouit point les yeux.

Jusques aux courtisans qui me rendet hommage,
Mon palais, tout ici n'a qu'un faste sauvage.
La nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.
Son sein tout hérissé n'offre aux desirs de l'homme
Rien qui puisse tenter l'avarice de Rome —

переведены так:

Иль наконец Нерон объявит мне войну!
Пускай не льстит себя — в странах моей державы,
Нет *блесков* пышности, нет *роскоши отравы*,
Которая всегда глаза римлян слепит;
Мой двор, мои вожди имеют дикий вид.
Не мать природа нам — она нас не ласкает!
Нам злата не дарит... но воинов рождает.
Из хладных недр своих железо нам дает.
Здесь алчности римлян ни малой пищи нет.

И русские стихи, может быть, сами по себе не дурны; но что же они в сравнении с оригиналом? Я могу ошибаться, но эти девять стихов доказывают мне, что переводчик не весьма силен в живописи стихотворной. Как мог бы он в противном случае превосходные стихи Кребильона:

La nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit au lieu d'or, que du fer, des soldats;
Son sein tout hérissé n'offre aux desirs de l'homme
Rien qui puisse tenter l'avarice de Rome,—

в которых и самые звуки представляют воображению нашему какую-то грозную, дикую природу, перевести следующими слабыми, неживописными стихами:

Не мать природа нам — она нас не ласкает!
Нам злата *не дарит*... но воинов рождает.
Из хладных недр своих железо нам дает.
Здесь алчности римлян ни малой пищи нет.

Природу весьма позволено и в стихах и в прозе называть матерью; но представлять ее в виде матери, которая *ласкает* или *не ласкает* свое детище, не будет ли уже близко к карикатуре! Требовалось перевести живописный стих:

La nature, marâtre en ces affreux climats —

если бы переводчик сказал:

Природа мачеха в ужасной сей стране —

он перевел бы ближе, но также бы неудачно. Дело не в том, чтобы каждое отдельное слово оригинала было изображено таким же отдельным и то же значащим словом в переводе (marâtre — мачеха, affreux — ужасный — все эти слова с некоторым терпением весьма удачно найдешь в лексиконе), но в том, чтобы стих переведенный

такое же производил на душе читателя впечатление в целом, как и стих оригинальный; чтобы, например, слова marâtre, affreux, удивительно сильные во французском, были если не переведены, то непременно заменены другими, имеющими соответственную им силу в русском, но таких слов надобно искать не в лексиконе, а в воображении стихотворном, и вот один из бесчисленных случаев, в которых переводчик необходимо должен быть сам творцом оригинальным.

Последнее замечание. Фаразман, не зная, кто Радамист, умертвил его собственною своею рукою. Умирающего Радамиста приносят в чертоги царя. *«Зачем идешь сюда?»*—восклицает Фаразман, который, при всей жестокости характера своего, чувствует какое-то непонятное для него сожаление к этой жертве. *«Хочу умереть в твоем присутствии»,*—отвечает Радамист Кребильонов:

je viens expirer à vos yeux.

Слова сии чрезвычайно трогательны. Радамист, которого неприязненная судьба ввергнула в страшные преступления, исторгнувши из границ сильные страсти его, является здесь таким, каков он создан природою,— чувствительным, способным любить и даже нежным. Умирая, он хочет увидеть в убийце своем отца; он хочет вкусить последнее наслаждение любви, простив жестокому истребителю своего счастья. Кребильон намерен был сделать в наших глазах любезным того Радамиста, который за минуту ужасал нас своим характером, и ему удалось; а переводчик? Русский Фаразман восклицает:

О лютости моей злосчастнейшая жертва!
Зачем ведут тебя? Что мнишь найти ты здесь?..
Радамист.
Смерть!
Хочу, чтобы ты мог мою кончину зреть!

Новая и чрезвычайно обидная несправедливость рифмы! Она принудила переводчика сгромоздить Фаразманов последний стих из шести стоп с половиною и за этот труд заплатила ему очень скупо убогим словцом *зреть*, которое совсем не может быть рифмою к *смерть.* Достойное возмездие переводчику за собственную несправедливость его к Радамисту!

Что мнишь найти ты здесь? Смерть!

Но он уже ее нашел—он умирает!

Хочу, чтобы ты мог мою кончину зреть!—

и следовательно, *мучиться, видя кончину твоего сына.* Такое ли чувство в истинном Радамисте? И эта последняя черта не служит ли новым доказательством, что переводчик совсем не вошел в характер своего героя и что он, следовательно, не исполнил одного из главных условий переводчика-трагика.

Но время кончить. Скажем, что в этом переводе есть и несколько сильных стихов; но и их число весьма невелико. Заметим один самый лучший. Радамист, описывая Гиерону любовь свою к мертвой Зенобии, говорит:

Ко умноженью мук злосчастная любовь,
Снедая сердце мне, мою волнуя кровь,
Мне невозвратную потерю представляла —
Ко праху хладному душа моя пылала!

Последний стих удивительно счастлив и выразителен; и несмотря на этот прекрасный стих, мы должны признаться, что Кребильонов Радамист ожидает еще искусного переводчика.

«ЭЛЕКТРА И ОРЕСТ»

ТРАГЕДИЯ В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ, СОЧИНЕНИЕ АЛЕКСАНДРА ГРУЗИНЦЕВА[1]

«Напечатав новую сию трагедию, взятую из греческого театра, я ласкаю себя надеждою, что она принята будет столь же благосклонно любителями российского слова, сколь одобряема была зрителями[2]. Смело могу сказать, что изданием трагедии сей я приношу пользу российской словесности: те из соотечественников моих, которые, не находясь в здешней столице, не могли видеть ее на театре, или те, которым по незнанию иностранных языков красоты греческих драматических сочинений неизвестны, возблагодарят, конечно, не раз за издание «Электры и Ореста», ибо сия есть первая совершенно греческая трагедия, появившаяся на российском театре. О красотах оной не для чего говорить, всякий из моих читателей имеет ее перед глазами; довольно и того сказать, что Софокл, лучший из греческих трагиков, славился и поныне известен еще «Эдипом» и «Электрою».

Из числа сочинителей, подражавших Софоклу, Александр Николаевич Грузинцев неоспоримо более всех по-

чувствовал красоты греческого стихотворца, и творение его весьма подходит к трагедии Софокловой; в рассуждении расположения по справедливости дóлжно назвать российскую «Электру» превосходной. Пожалеем только, что наш стихотворец не сохранил первого явления Софокловой трагедии, содержащего в себе одно из лучших трагических изложений, и, конечно, через то нанес он некоторый вред своему сочинению; но похвалим, напротив того, нашего трагика за то, что переменил он в своей трагедии нравоучение, находящееся в греческой, противное и нравам нашим и закону нашему: в ней злобная царица тщеславится своими преступлениями, Орест убивает хладнокровно Клитемнестру и дочь поощряет брата своего к умерщвлению матери. Подивимся еще более свойствам, данным аргосской царице в российской трагедии: до г. Грузинцева никто не умел обогатить лица Клитемнестры, женщины толико преступной, столь благородными чувствами.

К крайнему сожалению моему, за недостатком времени, не могу сделать я подробного рассмотрения трагедии Александра Николаевича Грузинцева, в которой, при маловажных погрешностях в рассуждении стихотворения, находятся неисчетные красоты»[3].

Так говорит издатель[4] новой трагедии «Электра и Орест», которой критическим разбором желаем занять читателей «Вестника». И этот неизвестный издатель, конечно, заслуживает нашу благодарность: от самого сочинителя мы никогда не узнали бы, что его «Электра» «есть первая совершенно греческая трагедия, появившаяся на российском театре»; что *«он неоспоримо более всех почувствовал красоты греческого стихотворца»;* что *«в рассуждении расположения по справедливости дóлжно назвать российскую «Электру» превосходною»* и что *«никто прежде г. Грузинцева не умел обогатить лица Клитемнестры, женщины толико преступной, столь благородными чувствами».* Такой язык, не свойственный скромности автора, приличен нежности его друга; но дружба, и самая нежная, никогда не избавляет нас от справедливости и беспристрастия. Посмотрим же, может ли нежный друг Александра Николаевича Грузинцева быть назван и беспристрастным и справедливым?

«Электра и Орест» есть первая совершенно греческая трагедия, появившаяся на российском театре»? Просим господина издателя объяснить нам, что разумеет он под словом: совершенно греческая трагедия? По форме своей русская «Электра» принадлежит неоспоримо к трагедиям

новым; а потому, что содержание ее почерпнуто из трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида[5], не может она быть у нас признана первою, *совершенно греческою,* ибо мы уже видели на русском театре две трагедии, заимствованные от греков: «Эдипа в Афинах» и «Поликсену»[6]; и первая, о которой имеем право судить решительно, потому что она уже напечатана, со многих сторон кажется нам произведением прекрасным, означающим истинное дарование трагика. Первое доказательство, что дружба неизвестного издателя отступила немного от беспристрастия и справедливости!

«В рассуждении расположения по справедливости дóлжно назвать русскую «Электру» превосходной... До г. Грузинцева никто не умел обогатить лица Клитемнестры благородными чувствами». Увидим.

Трагику при выборе содержания драмы предоставляются две дороги: он может или *сам* изобрести свою басню, расположить ее и обработать, руководствуясь одним собственным гением; или последовать за другими, то есть обработать такую басню, над которою уже многие прежде его трудились. В первом случае он совершенно свободен; он сам находит те способы, которыми может произвести трагическое действие, и пользуется с большим или меньшим успехом по мере своего дарования. В последнем случае, имея перед глазами уже готовый образец, он видит все то, что прежде его сделано было другим, и может судить, умел ли предшественник его с надлежащим искусством употребить в пользу свою те средства, которые представлялись ему в его содержании: он может присвоить себе его красоты и остеречь себя от его погрешностей. Главнейшая обязанность его состоит в том, чтобы материалы, прежде его обработанные, более усовершенствовать или по крайней мере не испортить. При выборе же новых способов необходимо требуется, чтобы сии способы, им найденные, были не только *новые, но и лучшие;* если же, напротив, он не умел воспользоваться пособиями, которые предлагали ему его предшественники, обезобразил их красоты, заменил их средства собственными, менее удачными, и, переменив их порядок единственно для того, чтобы не могли назвать его рабским подражателем, сделал течение драмы своей более смутным, то это будет неоспоримым доказательством, что он имеет весьма посредственное дарование трагика и что он напрасно трудил творением своим Мельпомену.

Содержание «Электры» принадлежит к самым трагическим и представляет обширное поле дарованиям стихот-

ворца. Оно обработано было превосходнейшими трагиками древности и времен новейших: Эсхилом, Софоклом, Еврипидом, Кребильоном, Вольтером, Альфиери[7] и некоторыми другими. Следовательно, новому автору «Электры» в творениях предшественников его представлялись великие пособия; оставалось ими воспользоваться.

Эсхил, первый образователь трагедии, принявший, так сказать, ее из колыбели, нашел в содержании «Электры» одно только то, что сильно действует на воображение: доказательство, что и самое искусство его было еще во младенчестве, то есть что оно еще далеко было от истинной цели своей — трогать и ужасать разительным изображением страстей человеческих. В Эсхиловых «Хоефорах» мы видим детей, убивающих мать в отмщение за отца по грозному определению неизбежного рока — ужасное *происшествие* со всеми ужасными его обстоятельствами! Электра, посланная Клитемнестрою с дарами на гроб Агамемнонов, дабы умилостивить его раздраженную тень, и вместо того у самого гроба сего призывающая мщение на главу своей матери; Орест, узнанный Электрою, колеблющийся между желанием отмстить и чувством природы и наконец уступивший силе небес и Электре, клянущейся быть убийцею матери; убийство Клитемнестры, совершенное с хладнокровием, приводящим в трепет; и, наконец, исступление Ореста, окруженного Эвменидами,— все это производит в зрителе ужас, но только один ужас, не смешанный ни с каким посторонним благороднейшим ощущением. Софокл, знакомый уже с истинною целию своего искусства, основал все действие трагедии своей на том высоком характере, который изобразил он в лице Электры; убийство Эгиста и Клитемнестры можно почесть одною только необходимою принадлежностию Софокловой драмы: душа ее одна Электра, твердая, пылающая мщением, окруженная несчастиями, величественная в горестном унижении, и главное намерение стихотворца состоит единственно в том, чтобы представить этот великий характер в различных положениях, заставляющих различным образом его раскрываться. Сии-то разнообразные виды одного и того же характера составляют всю прелесть трагедии Софокловой; ибо с той минуты, в которую зритель, оставив Электру, принужден обратить внимание свое на главное *происшествие* — на убийство Эгиста и Клитемнестры,— прелесть сия почти исчезает, и слабое участие любопытства заступает место сильнейшего, которое производило в нас высоким характером своим Электра. Еврипид и Кребильон совершенно

обезобразили этот характер; первый отдалил внимание зрителя, устремивши оное на обстоятельства посторонние, почти не принадлежащие к действию главному; последний, давши Электре ей неприличную страсть, ослабил и самую ту, которая одна была ей прилична,— ошибки сии показывают нам, что *новое* не всегда еще может быть *лучшим*. И Вольтер в своем «Оресте», не думая переменять то, что было уже превосходно, то есть сохранив характер Электры во всей его силе и простоте, старался усовершенствовать те только части избранного им предмета, которые несколько пренебрежены были Софоклом. Он обратил внимание на Клитемнестру и Эгиста. Клитемнестра Софоклова является на театре для одной Электры; закоренелость ее в преступлении делает ее почти отвратительною для зрителя — Вольтер, поселивши в душе своей Клитемнестры муку раскаяния, сделал и ее лицом привлекательным; его Электра поражает необыкновенною силою характера, а Клитемнестра возбуждает в зрителе невольное сострадание; сии разнообразные чувства (если они только не уничтожаются одно другим) могут почесться душою трагедии. Эгист Софоклов, ничтожное лицо, является только для того, чтобы умереть от руки Ореста; Эгист Вольтеров есть одна из главнейших пружин трагедии: давши ему характер подозрительного, деятельного и жестокого тирана, стихотворец усилил и самое участие любопытства, которое в Софокловой «Электре» весьма слабо, ибо никакая опасность не угрожает Оресту и никакое препятствие не возбраняет ему умертвить Эгиста. Альфиери также представил Клитемнестру, мучимую раскаянием, но он не умел, кажется, сохранить в изображении этого чувства надлежащей средины: сожаление, производимое его Клитемнестрою, соединено с презрением, и первое почти уничтожается последним. Зато он лучше всех предшественников своих изобразил Ореста; он дал ему то свирепое бешенство, ту сильную жажду мщения, которые составляют отличительную черту его характера; и с этой одной стороны он превосходит Вольтера, которому уступает во всем другом, и в ходе драмы, и в изображении важных характеров Электры, Эгиста и Клитемнестры. Наконец из рук Эсхила, Софокла, Еврипида, Кребильона, Вольтера и Альфиери «Электра» перешла в руки А. Н. Грузинцева. Неизвестный издатель его трагедии хочет, если не ошибаемся, заставить нас думать, что А. Н. *более подражал Софоклу;* но мы, сличивши его «Электру» со всеми трагедиями такого же содержания, должны были увериться, что он вообще следовал Вольте-

ру, из которого переводил целые явления, переменив, однако, в некоторых частях его ход. Далее, г. издатель старается нас уверить, что А. Н. первый *сотворил* характер Клитемнестры, удалившись от того образца, который ему представлялся в Софокле,— и в этом случае кажется нам, что дружба завела г-на издателя в некоторое заблуждение. Вольтерова Клитемнестра, без всякого сомнения, служила моделью для русской. Правда, что подражатель несколько отдалился от образца своего; но хороши ли сделанные им перемены — мы это увидим ниже.

Г. Грузинцев прежде всего показывает нам Ореста и Пилада. Орест, повинуясь богам, *повелевающим* ему отмстить убийцам Агамемнона, приближался уже на корабле к Аргосу, но волны разбили корабль; его сокровища, воины, оружие — все было поглощено морем; осталась одна только урна, заключающая в себе прах Плисфена (Эгистова сына, убитого в Эпидавре Орестом), Агамемнонов меч

И перстень, коим перст Атридов украшался,
И риза, в коей он от рук убийц скончался.

Орест выходит с Пиладом на берег; они не знают, в какую страну занесла их буря, видят старца — это Форбас, служитель храма, который сказывает пришельцам, что они неподалеку от Аргоса, близ гроба Агамемнонова, близ древних его чертогов, в которых обитает Эгист,— Орест в волнении. «Где Электра?» — спрашивает он у Форбаса.

Электра здесь живет в темнице заключенна.

Орест хочет лететь к ней на помощь; Пилад, более осторожный, удерживает его, напомнив о завете богов, запрещающих ему открываться до совершения мести. «Веди нас во храм,— говорит он Форбасу,— первый долг наш возблагодарить бессмертных за чудесное наше спасение на морях Эпидаврских». «Пойдем!» — восклицает Орест,—

Пойдем во храм, потом к гробнице роковой,
Где скрыт убийцами поверженный ирой;
Я тризну совершить над гробом сим желаю.

Сии две сцены взяты из Вольтера; но в «Оресте» Вольтеровом составляют они начало второго действия, а в русской «Электре» ими открывается трагедия. Спрашиваем: хорошо ли сделал подражатель, переменивши этот порядок? Едва ли. В первом акте Вольтера мы видим Атридов гроб, мы видим то место, на котором он пал под кинжалами убийц вероломных, и сии убийцы на самом

этом месте, ругаясь над прахом его, вопиющим о мщении, торжествуют день его гибели; между тем несчастные дети его страждут: Ифиза, младшая дочь Агамемнонова, уединенно оплакивает отца своего в запустевших его чертогах; Электра в цепях; Орест скитается в странах неизвестных; все это прекрасно знакомит нас с происшествиями прежде бывшими, и зритель вместе с Электрою начинает желать прибытия Орестова. Напротив, в трагедии господина Грузинцева при виде Ореста мы только узнаем, что он приходит для мщения; но важность этого мщения не может еще быть для нас ощутительна, ибо мы не знакомы ни с горестною судьбою Электры, ни с теми преступниками, которых наказания могли бы желать вместе с Орестом. И сии две первые сцены, прекрасные у Вольтера, будучи не на месте в трагедии господина Грузинцева, теряют действие свое совершенно.

В третьем явлении приходит Клитемнестра — Форбас спешит удалить пришельцев; но Клитемнестра их видела. «Кто они?» — спрашивает она у Форбаса.

Кто странники сии, к стране пришедши сей,
С которыми ты здесь беседовал пред мною,
Кто родом таковы, какой сюда судьбою,
Или намереньем каким приведены?

Форбас

Противным ветром к сим брегам принесены.
Где их отечество и кто они, не знаю,
И без различья всех несчастных призираю.

Клитемнестра

Кто может быть меня несчастней из людей?
О, сколько бед и мук на троне для царей!

Здесь подражатель хотел быть оригинальным, и ему удалось. Но можно ли такую удачу назвать счастливою? Не думаю! Поневоле вспомнишь слова Пирра: еще одна победа, и я погиб![8] В Вольтеровой трагедии вместе с Клитемнестрою приходит и Эгист; мы знаем уже его характер, подозрительный и свирепый, следовательно, приход его должен нас привести в ужас, ибо все предыдущее заставило нас принимать живое участие в судьбе Ореста. У господина Грузинцева, напротив, приход Клитемнестры не производит никакого действия: она мать, ее не боишься; а вопрос ее показывает одно только любопытство, ибо Клитемнестра, выслушав ответ Форбасов, тотчас забывает о пришельцах и начинает томить и читателя и зрителя элегическою исповедью своих преступлений, в этом месте весьма неприличною, ибо Форбас

ни почему не может быть поверенным Клитемнестры. И эта сцена тем более заставляет нас негодовать на прихотливое желание господина сочинителя быть оригинальным в такое время, когда всего бы лучше было остаться смиренным подражателем, что она заменяет превосходную сцену Вольтеровой трагедии, ту именно, в которой мы в первый раз знакомимся с Клитемнестрою и видим характер ее в противоположности с характером Электры. Вольтер представляет нам в Клитемнестре мать, привязанную к детям своим чувствами природы, но отдаленную от них своим преступлением; она очень мало говорит о раскаянии, но зритель видит, что она несчастна, и он сожалеет об ней; напротив, признание слишком ясное было бы для нее унизительно, оно произвело бы одно только отвращение. Господин Грузинцев этого не подумал, и вот что его Клитемнестра говорит Форбасу:

Когда мой дух пылал любовью побежденный,
Не представлялся мне супруг мой пораженный;
Средь роскошей вела благополучны дни,
Питали страстну мысль восторги лишь одни.
Предавшись в плен мечтам, в блаженстве утопала
И в счастии себе подобных не считала,
Но время рушит все и за собой влечет.
Сей огнь во мне потух; я вижу бездну бед!
Со трепетом души прошедше вспоминаю,
Злодейство признаю и суд богов читаю.

Едва ли можно без неприятного ощущения слушать старую Клитемнестру, говорящую старому служителю алтаря, что *дух ее пылал,* что она *средь роскошей вела благополучны дни,* что *страстную мысль ее питали одни восторги,* что она, *предавшись в плен мечтам, утопала в блаженстве.* И что же ее раскаяние? Следствие изнурения чувств; время, лишив ее способности наслаждаться, напомнило ей, что надобно подумать о раскаянии, *о спасении души,* и она готова спасаться; по первому слову Форбаса соглашается освободить из темницы Электру, которую несмотря на жестокие угрызения совести, по сие время держала под крепким присмотром; между тем приказывает Форбасу приготовить алтарь *богам, мстящим за преступления.* Форбас упрямится, советует оставить мстящих богов в покое; Клитемнестра горячится; напоминает Форбасу, что он может *раздражить свою царицу;* надобно повиноваться, и Форбас повинуется, и алтарь будет готов в III явлении третьего акта, и Клитемнестра будет говорить перед ним следующую галиматью:

О тень Атридова! Героя грозна тень!
Для тризны в честь твою сей посвящаю день.
Молю тебя, да сим твой ярый гнев смягчится,
Да мертвый мой супруг со мною примирится.
При жизни ты умел преступников прощать,
По смерти ль будешь им из гроба отомщать.
Судьба меня с тобой навеки разлучила;
На время в сердце сем я чувства умертвила;
Минуту пред тобой изменницей была,
Минуту... но сей миг я с вечностью спрягла...

Боги отвечают Клитемнестре громом! Какого другого ответа могла она ожидать за такие стихи, особливо за *миг, спряженный с вечностью?* И подивитесь ее бесстыдству: Эгистова супруга, убийца Агамемнонова, Клитемнестра в присутствии множества богомольцев, в присутствии Электры, стоящей (конечно, для симметрии) вместе с Кризотемиею на коленях пред алтарем, Клитемнестра называет Агамемнона *супругом, с которым разлучила ее судьба, перед которым она была изменницей минуту.* Такова ли должна быть истинная Клитемнестра?

Мы хотели сначала рассмотреть все пять актов этой трагедии; но такой подробный разбор мог бы завести нас слишком далеко; сверх того, и предыдущих замечаний, кажется, довольно будет для доказательства, что неизвестный издатель «Электры» напрасно называет *ход ее превосходным,* ибо и самые первые сцены этой трагедии уже показывают, что автор ее, желая сделать лучше Вольтера, сделал гораздо хуже. Где же превосходство? Что ж касается до характера Клитемнестры, то А. Н. Грузинцев, без сомнения, имеет право называть себя его творцом: портить старое, превосходное не есть ли творить новое дурное?

РАССУЖДЕНИЕ О ТРАГЕДИИ

Удовольствие, которое во время представления хорошей трагедии зритель находит в ощущениях ужаса, горести, сострадания, по натуре своей неприятных, может с первого взгляда показаться неизъяснимым. Чем более сердце наше растрогано, тем привлекательнее для нас и самое зрелище; конец пиесы есть та минута, в которую перестают в нас действовать сии неприятные страсти. В трагедии может быть одна только

сцена полной радости, счастья, безопасности, и эта сцена обыкновенно бывает последняя; если ж такая сцена встречается в середине пиесы, то это единственно для разнообразия, для противоположности, дабы минутным ощущением радости усилить то чувство печали, которое должно произвести изображение следующих несчастий. Единственная цель стихотворца — возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть и ужас; чем живее сии чувства, тем живее и самое наслаждение; мы счастливы в ту минуту, когда слезами, рыданиями или воплями можем облегчить сердце свое, исполненное сострадания и нежной скорби.

Некоторые критики обратили глаза на это необыкновенное явление человеческой души и старались проникнуть в его причины.

Аббат Дюбо в своих «Рассуждениях о стихотворстве и живописи» говорит, что самое неприятное состояние души человеческой есть то, когда она, не будучи оживлена никакою страстию, дремлет в бездействии. Дабы избавить себя от тяжкого бремени равнодушия, мы ищем занятия; все то, что может в нас пробудить страсть или овладеть нашим вниманием,— работа, игра, общество, зрелища (какие бы они ни были, хотя бы и страшные зрелища казни) становятся для нас тогда привлекательны. Пусть будет эта страсть неприятная, меланхолическая, беспорядочная — мы все предпочтем ее скучной дремоте души, проистекающей от совершенного ее спокойствия[1].

Такое объяснение отчасти удовлетворительно. Войдите в горницу, где вдруг за несколькими столами играют в карты,— вы заметите, что большее число зрителей окружает тот стол, на котором игра крупнее, хотя самые игроки и не столь искусны. Сильнейшие страсти, возбуждаемые большим проигрышем с выигрышем, производят и в зрителе участие сильнейшее; они почти переселяются в душу его; он занят, и занят приятно; время летит быстрее; он забывает то тяжкое чувство, которое обыкновенно угнетает душу его, когда он один с своими мыслями.

Замечено, что записные лжецы в своих рассказах увеличивают претерпенные ими опасности, труды, печали и все обстоятельства убийств или жестокостей, ими виденных; с такими же прибавлениями описывают они и все приятное, веселое, великолепное. Некоторый тайный голос говорит им, что это необходимо, дабы понравиться слушателям, овладеть их вниманием: возбуждая страсти, они надеются и самые рассказы свои сделать более привлекательными.

Есть, однако, одно обстоятельство, которое препятствует нам это остроумное мнение вполне применить к рассматриваемому нами предмету. Мы уверены, что зрелище трагическое, производящее в нас приятный ужас или приятное сожаление, возбудило б в нашей душе совершенно противные чувства, когда бы из вымышленного обратилось в существенное; по сему последнему по наружности надлежало бы быть самым действительным лекарством от скуки и усыпления. Фонтенель это заметил: следующие мысли его могут служить очень хорошим дополнением к теории Аббата Дюбоса.

«Удовольствие и горесть, столь отличные одно от другого чувства, мало различествуют в своих причинах. Из действия щекотанья можно заключить, что удовольствие, чрезмерно сильное, обращается в страдание, а страдание, легкое и умеренное, может быть удовольствием. Бывает приятная и сладостная печаль: это страдание ослабленное и утихшее. Сердце любит движение; предметы меланхолические и даже горестные — если только ощущение горести усланедено посторонними обстоятельствами — имеют для него прелесть. Действие театральное производит на нас почти такое же впечатление, как и действие существенное; но это действие неполное; сколь бы ни овладело зрелище нашим воображением, а чувства нашим рассудком, всё остается в глубине души какое-то неясное понятие о несущественности видимых нами предметов. Но этого понятия при всей его неясности достаточно для ослабления той горести, которую чувствуем, видя страдание любезных нам людей, и сия горесть, таким образом ослабленная, сама собою превращается в удовольствие. Мы плачем о несчастиях героя, к которому привязаны сердцем, но в то же время утешаемся, уверены будучи, что эти несчастия вымышленные, и сия-то смесь разнообразных чувств производит приятную горесть и сладостные слезы. Но так как горесть, производимая предметами *видимыми и наружными*, должна быть сама по себе сильнее утешения, происходящего от мысли *отвлеченной*, то и в сей смеси действие горести должно быть и ощутительнее и заметнее»[2]*.

Это разрешение Фонтенелево, убедительное и справедливое, требует еще некоторого дополнения. Страсти, возбуждаемые красноречием, стихотворством и живописью, имеют для нас особенную прелесть. Цицероновы эпилоги приводят в восхищение читателя, имеющего вкус

* Réflexions sur la poètique, § XXXVI. — Примеч. Д. Юма.

образованный: нельзя читать их и не быть растроганным до глубины сердца. Превосходство Цицерона как оратора основано, без сомнения, на его совершенстве в этих частях речи. Извлекая слезы из глаз своих слушателей, он приводил их в восторг. Описание убийства Сицилийских вождей по повелению Верреса есть образцовое в роде своем произведение[3]; но кто ж вообразит, чтобы самое зрелище этого убийства произвело такое же удовольствие, как и его описание. Заметим, что для слушателей Цицероновых горесть не была услаждаема мыслию, что предмет ее вымышленный, ибо они все были уверены в истине происшествия, описываемого оратором. Каким же очарованием удовольствие могло родиться от ощущения неприятного, и притом удовольствие, имеющее все наружные признаки скорби?

Я отвечаю: это чудесное действие произведено было тем самым красноречием, которое с такою силою изобразило происшествие страшное. Сила гения, обнаружившаяся в живости описания; искусство, видимое в выборе и в соединении самых разительных обстоятельств; здравый ум, заметный в расположении сих обстоятельств,— словом, действие столь многих необыкновенных качеств, соединенное с силою выражений и красотою ораторских периодов, доставили слушателям в то же время живейшее удовольствие и возбудили в сердцах их движения сладкие. Таким образом, не только неприятность страсти печальной уничтожена была чувством противным и гораздо сильнейшим; но самое действие этой страсти благодаря красноречию сделалось приятным, даже восхитительным для сердца. И то же самое красноречие, обращенное на предмет маловажный, не только не произвело бы того же действия, но, вероятно, произвело бы противное: душа, оставшись в покое, не могла бы найти никакой приятности в красотах воображения и витийства, которые, напротив, присоединены будучи к страсти, действуют с необыкновенною силою. Живое чувство скорби, негодования, ужаса возрастает от чувства красоты. Последнее, будучи *главным* и самым ощутительным, объемлет всю душу; оно сообщает, так сказать, все качества свои первому, по крайней мере дает ему собственную наружность и изменяет все его свойства. Душа, приведенная в волнение страстию и в то же время пленяемая красноречием, наполнена смешанным чувством, которое в целости своей для нее восхитительно.

Правило сие принадлежит и трагедии. Прибавим: трагедия есть подражание, а всякое подражание само по себе

нравится. Обстоятельство сие способствует к изглажению последних следов неприятного в страсти и к превращению действия оной в наслаждение полное и сильное. В живописи предметы ужасные и печальные нравятся гораздо более предметов приятных, представляющихся нам в совершенном спокойствии[4]. Страсть потрясает душу, а то главное чувство, о котором говорено выше, преобращает это ощущение в удовольствие. И в трагедии *вымысел* услаждает страсть не столько потому, что он ее ослабляет, сколько потому, что приобщает к ней ощущение новое. Можно мало-помалу ослаблять истинную горесть и наконец ее уничтожить; но сии переходы из одного состояния в другое, конечно, не произведут никакого приятного чувства в сердце.

Для подтверждения нашей теории надлежит привести в пример несколько случаев, в которых ощущение *второстепенное* преображается в *главное* или усиливает его, хотя и бывает различного, а иногда и противного с ним свойства.

Новость обыкновенно возбуждает внимание. Ее действие сливается с страстию, производимою самим предметом, и ее усиливает. Происшествие, само по себе радостное или печальное, досадное или приятное, подействует на нас, без сомнения, сильнее, когда оно будет необыкновенное или новое. Новость, сама по себе приятная, увеличивает и приятные и неприятные страсти.

Кто хочет сильно занять меня описанием происшествий, тот должен сначала возбудить во мне любопытство и нетерпение и потом уже привести меня к развязке. Такую хитрость употребляет Яго в известной сцене с Отеллом; зритель чувствует, что ревность Мавра усиливается от нетерпения, и сия последняя страсть в этой сцене совершенно превращается из второстепенной в главную.

Препятствия усиливают страсти; пробудив наше внимание, подстрекая наши деятельные силы, они производят в нас новые чувства, которые служат пищею главному.

Родители обыкновенно любят то дитя нежнее, которое по слабому и болезненному сложению тела приключило им более забот, печалей и беспокойства. Приятное чувство нежности усиливается в этом случае неприятным ощущением скорби.

Ничто не делает друга столь драгоценным, как сожаление о его потере. И самая приятность его общества не имеет такого сильного действия.

Ревность, тяжелое чувство, но без примеси ревности и приятное чувство любви не может существовать во всей

своей живости и силе. Разлука мучительна для любовников; но краткая разлука благоприятна для самой их страсти; она тогда только бывает для нее пагубна, когда от продолжительности своей обратится в привычку и перестанет быть тягостною. Ревность и разлука в любви есть то dolce peccante* итальянцев, которое почитают они необходимым условием всех удовольствий.

Следующее замечание старшего Плиния может послужить к подтверждению нашего правила. Давно замечено, говорит он, что последние, недовершенные произведения славных художников, оставшиеся после их смерти, вообще ценимы бывают выше: такова «Ириса» Аристидова, Никомаховы «Тиндариды», Тимомахова «Медея» и Апеллесова «Венера». Они предпочитаемы самым довершенным произведениям сих художников. Мы с любопытством рассматриваем недовершенную картину живописца и по нескольким чертам резца стараемся угадать полусозревшие мысли ваятеля: сожаление о славной руке, охлажденной смертию в то время, когда она творила или довершала, как будто усиливает удовольствие, производимое в нас самим творением[5].

Сих примеров будет достаточно для доказательства, что удовольствие, доставляемое нам стихотворцами, ораторами и музыкантами посредством возбуждения горести, сожаления, негодования, есть самое обыкновенное и кажется неестественным с первого только взгляда. Живость воображения, сила выражений, гармония стихов, прелесть подражания сами по себе очаровательны для души; когда же все они соединяются в предмете, производящем в нас какую-нибудь особенную страсть, тогда они изменяют действие этой второстепенной страсти, совершенно подчиняя оную главной, сильнейшей, и удовольствие наше оттого возрастает. Страсть сия, будучи возбуждена простым явлением существенного предмета и не подчинена другой. более сильной, могла бы быть и неприятною и тягостною; напротив, производимая действием искусств изящных, смягченная ими или украшенная, она привлекательна и душа предается ей с живым наслаждением.

Но действие бывает совсем противное, когда воображение подчинено страсти; первое, не будучи главным, уступает последней, которая занимает тогда ее место, и самое страдание через то необходимо должно увеличиться.

* Сладкий грех *(итал.)*: правильно peccato, а не peccante.

Например, утешим ли горестного отца, когда с возможным красноречием будем описывать погибель его сына? Чем более в этом случае поразим его воображение, тем более дадим пищи его печали.

Смятение, ужас и стыд жестокого Верреса, без сомнения, соответствовали сильному красноречию его обвинителя: им соответствовало необходимо и его страдание. Первые страсти, будучи слишком сильны, не могли уступить место своего удовольствию, производимому красноречием; они были неприятны для Верреса по той же причине, по которой производили сострадание, горесть, негодование в судьях и слушателях.

Лорд Кларендон[6], дошедши в своей «Истории» до описания бедствий Королевской партии, почувствовал, что оно должно быть тягостно для его читателей, и он почти ни слова не сказал о смерти Короля: картина сия, думал он, не могла не быть возмутительна и противна, ибо и он сам и читатели его века слишком живое участие принимали в этом происшествии; оно было для них *горестно;* напротив, это же самое происшествие, будучи любопытно и только *трогательно* для читателей нашего времени, потому именно и чрезвычайно для них приятно.

Иногда трагическое действие бывает слишком ужасно. Оно приведет в содрогание, и это сильное чувство не может уже перейти в удовольствие: в таком случае и красноречие трагика служит только к увеличению нашего неприятного ощущения. Английская трагедия «Честолюбивая мачеха»[7] может служить тому примером. В ней видим почтенного старца, который в исступлении бешенства и отчаяния разбивает голову о мраморную колонну; мозг, смешанный с кровию, льется по мрамору. Такие отвратительные зрелища слишком часто обезображивают английскую сцену.

И самые обыкновенные чувства жалости должны быть услаждены каким-нибудь приятным ощущением, дабы принести удовольствие зрителю. Страдания утесненной добродетели и торжество тирана противны сердцу; и превосходные трагики никогда не представляют их нам на сцене. Для совершенного удовлетворения зрителей надлежит вооружить добродетель силою отчаяния, а преступления наказать или унизить.

Не в одной поэзии и красноречии, но и в самой обыкновенной общественной жизни обращение нашего правила имеет описанное нами действие. Пускай усилится подчиненная страсть и перейдет в главную: она заглушит, так сказать, то чувство, которое прежде только питало и

увеличивало. Излишняя ревность уничтожает любовь; излишняя трудность производит или отвращение, или холодность; излишняя болезненность младенца может иногда утомить попечительного родителя и сделать его наконец равнодушным.

О СЛОГЕ ПРОСТОМ И СЛОГЕ УКРАШЕННОМ

Красота слога, по словам Аддисона, состоит в изображении простых, однако не низких или обыкновенных мыслей и чувств[1]. Нельзя, мне кажется, лучше определить того, что называем мы прекрасным слогом.

Чувства, только что натуральные, нимало не приносят удовольствия уму и кажутся недостойными нашего внимания: шутки матроса, размышления пастуха, рассказы носильщика и просты и неприятны. Какая длинная и скучная вышла бы комедия, когда бы записывать слово в слово разговоры женщин за чайным столиком или на бале. Одна украшенная, *изящная* природа может нравиться вкусу; например, описывая жизнь людей низких, должны мы довольствоваться одними резкими, замечательными чертами. Смешное простосердечие Санхи Пансы, благодаря неподражаемому искусству Серванта[2], занимает нас гораздо более, нежели великий характер какого-нибудь героя или страдания какого-нибудь любовника.

То же правило должны наблюдать и ораторы, и философы, и критики, и вообще все писатели, говорящие от собственного лица своего. Если язык писателя неприятен, замечания не отличаются ничем необыкновенным, чувства не сильны, то он напрасно будет хвалиться простотою и ясностию слога; он может быть правильным, но никогда не будет привлекателен. Книга такого писателя, конечно, спасется от нападения критики; но такое счастье совсем незавидно; жребий книги и жребий человека весьма различны: таиться в мирном приюте неизвестности — блаженство для первого и совершенное несчастье для последней.

С другой стороны, такие произведения, в которых все необыкновенно и все далеко от простоты естественной,

никогда не представляют приятного и постоянного занятия рассудку. Творить химеры не значит в строгом смысле подражать природе. Сходство потеряно, а список, не имеющий сходства ни с каким образцом, всегда отвратителен для рассудка. Излишество украшений столь же неприятно в слоге стихотворном, как и в слоге письменном или философском, и такое излишество во всяком роде сочинения почитается недостатком. Выражения необыкновенные, цветы остроумия, выисканные сравнения, эпиграмматические обороты, особливо когда они встречаются слишком часто, более безобразят, нежели совершенствуют сочинение. Пестрота украшений в готическом здании утомляет глаза; внимание рассеяно; действие целого уничтожается разнообразием многочисленных частей; так точно и чтение книги, в которой на каждой строке видно усилие автора ослеплять блеском ума, становится наконец скучно и утомляет рассудок. Такое действие производит и самый остроумный писатель, который свое остроумие, хотя оно, впрочем, было само по себе и приятно, употребляет не на месте, не вовремя, не заботясь о том, прилично ли оно предмету: одна прекрасная мысль теряется в толпе выражений блестящих, и только что блестящих.

Определить надлежащую смесь украшенного слога с простым есть важная задача для критики. Предложим несколько общих замечаний об этом предмете.

Первое. Хотя и надлежит, избегая крайностей, держаться определенной средины; но эта средина заключается не *в одной точке*, а, напротив, *в пределах* довольно *обширных*. Взгляните на расстояние, находящееся между Лукрецием и Попом. Первый стоит на крайнем пределе простоты, последний — на крайнем пределе украшенности. Промежуток наполнен поэтами, которые все один от другого отличны, но каждый по собственному слогу и по отличительному своему свойству заслуживает наше уважение. Корнель и Конгрев (если только позволено сравнивать поэтов, столь отличных один от другого), дав остроумию своему более свободы и расцветив слог свой несколько более, нежели Поп, а Софокл и Теренций, имея более простоты, нежели Лукреций, кажется мне, выступили из той средины, в которой заключаются произведения совершеннейшие, а потому и представляют в себе некоторые излишества в сих двух противоположных характерах. Из всех великих стихотворцев самыми ближайшими к средине и наиболее отдалившимися от обеих крайностей почитаю Виргилия и Расина.

Второе. Весьма трудно, если и не совсем невозможно, определить словами настоящую средину между излишнею простотою и излишнею украшенностию или предписать верное правило, как безошибочно отличать в этом случае красоту от погрешности. О сем предмете можно очень много сказать, но почему не научить читателя и даже самому не быть искусным на деле. Фонтенелево рассуждение о пастушеской поэзии[3] прекрасно; он очень хорошо определяет тот слог, который один может быть приличен буколикам. Но прочитайте эклоги Фонтенелевы, и вы увидите, что он, несмотря на свое остроумие, имел ложный вкус и слишком уже приблизил к пределам *украшенности* определенную им точку совершенства эклоги. Чувства его пастухов приличнее будуарам парижским, нежели мирным лесам Аркадии; но кто же это вообразит, читая критические его рассуждения? Виргилий не мог бы сказать ничего лучше о неприличии украшений и пышности пастушескому слогу, если бы вздумал написать диссертацию об этом роде стихотворства. Люди, не сходствуя во вкусах, обыкновенно согласны в общих своих рассуждениях о предметах вкуса. Критика не может быть наставительна, если она не входит в подробности и не поддерживает отвлеченных правил своих примерами. Всеми признано, что красота, как и добродетель, заключается в *средине;* но где эта средина? Задача сия никогда не может достаточно разрешена быть рассуждениями общими.

Третье. Мы должны более остерегать себя от излишней украшенности, нежели от излишней простоты, ибо первая и далее от прекрасного и более опасна, нежели последняя.

Истина неоспоримая, что ум и страсть никогда не бывают совместны. Когда говорит чувство, тогда молчит воображение. Способности души человеческой не могут все в одно время действовать: чем более одна из них берет поверхности над другими, тем менее остается для деятельности их свободы. Таким образом, и в тех сочинениях, в которых изображается человек, его действия, его страсти, потребно более простоты, нежели в таких, которые заключают в себе замечания или мысли. Но так как сочинения первого рода вообще почитаются самыми привлекательными, то по сей же причине (если выбирать между излишеством *простоты* и излишеством *украшенности*) первая всегда предпочтена должна быть последней.

Надобно заметить, что сочинения, которые мы любим

перечитывать и которые человек со вкусом знает наизусть, все вообще отличаются простотою: лишите их прелестей выражения или гармонии стихотворной, которые служили для них убранством, они сами по себе ничего не представят разительного в мысли. Если достоинство сочинения составляют одни черты остроумия, то оно, конечно, поразит с первого взгляда, зато при повторении ум наш, знакомый уже с мыслию, заранее к ней переносится и действие ее совсем уничтожено. Начните перечитывать эпиграмму Марциала: при первой строке представятся вам все последующие, и для вас не будет никакого удовольствия повторять известное. Напротив, в Катулле каждое слово, каждая строка имеет собственную приятность, и к сему стихотворцу возвращаешься всегда с новым наслаждением. Весьма довольно прочитать один раз Кауле, но Парнель и в пятидесятый раз покажется столь же новым, как и в первый. Книги то же, что женщины, которые нравятся нам некоторою простотою и в обращении и в одежде гораздо более, нежели богатым платьем, важною наружностию, поражающими взгляд, но мало действующими на сердце. Теренций есть скромная и стыдливая красавица, которой мы всё позволяем именно потому, что она ничего не требует; которой чистая непорочность трогает до глубины сердца, хотя не производит в нем никакого сильного потрясения.

Излишняя *украшенность*, сказали мы, есть самая опасная крайность, ибо мы наиболее в нее вдаваться способны. Простота кажется глупостию, когда не бывает соединена ни с приятностию, ни с правильностию совершенною; напротив, в блестках ума заключено что-то изумляющее; они поражают обыкновенного читателя, который готов верить, что такой род сочинений и самый трудный и самый превосходный. В Сенеке множество приятных погрешностей, как говорит Квинтиллиан[4], и по этой причине Сенека есть самый опасный автор для вкуса молодых или не слишком осторожных писателей.

Прибавлю: излишне украшенный слог есть недостаток наиболее опасный в наше время, ибо люди обыкновенно впадают в эту крайность в такое время, когда науки доведены до некоторого совершенства и когда уже писатели с дарованиями произвели превосходные образцы в разных родах. Желание нравиться новым заставляет нас пренебречь и естественное и простое, и мы или обращаемся к принужденному или к блестящему. Так, красноречие аттическое искажено было красноречием азиатским; так, гений и вкус Августова века унизились во времена

Клавдия и Нерона; и, наконец, признаки такого же унижения представляют нам, если не ошибаемся, в настоящее время и Франция и Британия.

О ПЕРЕВОДАХ ВООБЩЕ, И В ОСОБЕННОСТИ О ПЕРЕВОДАХ СТИХОВ

Переводы обогащают язык. Различие правлений, климатов и нравов необходимо производит различие и в самых языках; переводы, знакомя нас с понятиями других народов, знакомят в то же время и с теми знаками, которыми выражают они свои понятия; нечувствительно посредством их переходит в язык множество оборотов, образов, выражений, с первого взгляда чуждых его духу, потом приближаемых к нему с помощью аналогии и представляющихся сначала как единственно приличное слово, образ, выражения, потом терпимых, потом обращающихся в собственность. Пока язык богат одними произведениями оригинальными, до тех пор писатели употребляют обороты и выражения уже принятые и бросают мысли свои в известную и часто совсем изглаженную от употребления форму; но в переводе — надобно здесь, однако, разуметь одних переводчиков искусных — язык переводчика нечувствительно сближается с тем языком, с которого он переводит, не теряя притом ничего собственного и ему одному свойственного. Сочинитель пользуется собственными богатствами и в то же время, если позволено так выразиться, истощает их; напротив, переводчик, можно сказать, ведет искусный торг, посредством которого доставляет своему языку сокровища иностранного; словом, переводы для языка то же, что путешествия для образования ума.

Стихотворцев надлежит, по моему мнению, переводить стихами: прозаический перевод стихов всегда есть самый неверный и далекий от оригинала. Одна из главных прелестей поэзии состоит в гармонии; в прозе она или исчезает, или не может быть заменена тою гармониею, которая свойственна прозе. Одна и та же мысль, выраженная стихотворцем и прозаиком, действует на нас различным образом; в Ларошфуко и Лабрюйере[1] найдем столько же мыслей тонких и справедливых, как и в Буало;

но сорок стихов из Буало гораздо легче затвердить, нежели десять строк из Лабрюйера и Ларошфуко: ухо любит гармонию, а стихотворная гармония без всякого сравнения приятнее прозаической.

Другая прелесть поэзии — побежденная трудность, что можно сказать и о прочих изящных искусствах. Смотря на статую, на картину и читая поэму, всего более удивляемся искусству, которое могло дать мрамору такую гибкость, которое обманывает глаза красками; и в стихах, несмотря на препятствия, полагаемые мерою и рифмою, выражается с свободою обыкновенного языка — переводя в прозе поэта, необходимо похищаем все сии преимущества у оригинала.

Наконец, характер стихов весьма отличен от характера прозы. Смелость стихотворца устрашает робкого прозаика; живость первого противоречит степенности последнего, и быстрота стихов не может никогда перейти в медлительную прозу. Разительное в стихах становится резким в прозе, сильное становится грубым; живое — пылким и смелое — отважным; и прозаик, неприметно уступив характеру прозы, заменит слабостию силу, простым выражением — фигурное и обыкновенным языком — гармонию размера и, наконец, маловажною приятностию легкой прозы — очарование побежденной трудности поэта. Пусть будет он вернее стихотворца в выражении некоторых мыслей и в точном соблюдении порядка — и стихотворец уступает ему сии маловажные преимущества и сию мнимую верность, которая не может заменить истинной, ибо смелость, быстрота, гармония и фигуры составляют существенную принадлежность поэзии.

Тем, которые утверждают, что лучший перевод в стихах обезображивает оригинал и ослабляет его красоты, я укажу на Гомера, переведенного Попом[2]. Многие, знающие греческий язык, утверждают, что английская «Илиада» нравится им более греческой. Драйденов перевод Виргилия[3] слабее, но он знакомит нас с Виргилием гораздо короче, нежели все те, которые переводили сего стихотворца в прозе, по крайней мере, мы видим поэта, выражающего мысли другого поэта.

Скажем несколько слов о тех правилах, которых необходимо надлежит держаться, переводя стихи стихами. Первое: излишнюю верность почитаю излишнею неверностию. Например, это выражение в оригинале благородно — выражение, соответствующее ему в вашем языке, низко; будучи слишком точным, вы унижаете благородство подлинника и заменяете его низостию.

Далее: это выражение смело в подлиннике, но оно слишком резко на языке переводчика — и вместо смелости я нахожу в вас одну только грубость.

В подлиннике от соединения некоторых слов происходит гармония; но те же самые слова, соединенные в переводе, оскорбляют нежный слух, и вы своею точностию необходимо должны уничтожить гармонию.

В подлиннике вашем это выражение, этот оборот новы; напротив, в вашем языке они уже потеряли от употребления свою новость, и вы необыкновенное заменяете обыкновенным.

Какая-нибудь географическая подробность или отношение к нравам могли быть в переводимом вами стихотворце приятны для того народа, для которого писал он свою поэму; но вы будете только странны, если непременно захотите сохранить все сии отношения и подробности в своем переводе.

Что ж делает переводчик искусный? Он знакомится с свойствами обоих языков. Если они сходны в духе, то ему остается быть только верным; если, напротив, они далеки один от другого, то он старается наполнить промежуток искусным их сближением, заимствуя из подлинника все то, что можно заимствовать, и сохраняя притом все права собственного своего языка. Всякий писатель, можно сказать, имеет собственную физиономию; он более или менее жив, более или менее быстр, более или менее остроумен; для сего, например, переводя Виргилия, имеющего простой, ясный и умеренный слог, не до́лжно занимать у Овидия ни блеска, ни многоречия, ни изобилия.

Не забывайте о характере поэмы: «Энеиду» нельзя переводить таким слогом, который приличен одним «Георгикам»[4]. Не забудьте также и того, что переводимая вами поэма составлена из частей, заимствующих каждая особенный свой характер от мыслей и движения слога. Мысли бывают или простые, или блестящие, или веселые, или высокие; переводчик обязан не только не смешивать сих разных тонов, сих разных цветов, но он обязан сохранить, сколько ему возможно, и главные оттенки. Движение слога зависит особенно от смеси обширных периодов с краткими фразами, и переводчик не должен ни похищать быстроты у сильного, отделившегося от других стиха, выражая его во многих словах, ни раздроблять на части периодов, которых главное достоинство — гармония и величие; всего более он должен быть верен гармонии, которой, смею сказать, можно иногда жертвовать и

точностию и силою. Поэзия — то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать их приятности.

Наконец, переводчик должен сохранить каждому члену фразы то место, которое он занимает в подлиннике, всякий раз, когда постепенность и естественный ход мыслей того потребуют. Сильные черты надобно выражать с свойственною им краткостию; следовательно, сказанное автором в одном стихе должно быть и переводчиком выражено в одном же стихе: сила теряется от распространения.

Но главная должность переводчика, которой подчинены все другие, состоит в том, чтобы он везде в переводе своем старался произвести то действие, которое производит подлинник. Он обязан, сколько возможно, представить нам если не те же самые красоты, то по крайней мере такое же количество красот. Переводчика можно сравнить с должником, который обязывается заплатить если не тою же монетою, то по крайней мере ту же сумму. Например, ему невозможно в переводе своем сохранить того или другого образа — пускай заменит его мыслию; он не может живописать для слуха — пускай живописует для ума; не может быть силен — пускай заменит силу гармониею; не может быть краток — пусть будет богат; предвидит, что принужден будет ослабить оригинал свой в этом месте,— пускай усилит его в другом и возвратит в конце похищенное в начале; словом, он непременно должен держаться системы строгого вознаграждения, стараясь, однако, сколько возможно, быть близким к главному характеру подлинника. Из всего сказанного выше следует, что никогда не дóлжно сравнивать стихов переводчика с стихами, соответствующими им в подлиннике: о достоинстве перевода надлежит судить по главному действию целого.

Но чтобы переводить таким образом, необходимо нужно не только наполниться, как говорят, духом своего стихотворца, заимствовать его характер и переселиться в его отечество; но дóлжно искать его красот в самом их источнике, то есть в природе; чтобы удобнее подражать ему в изображении предметов, надлежит самому видеть сии предметы, и в таком случае переводчик становится творцом. Ты хочешь переводить Томсона — оставь город, переселись в деревню, пленяйся тою природою, которую хочешь изображать вместе с своим поэтом: она будет для тебя самым лучшим истолкователем его мыслей.

О ПОЭЗИИ ДРЕВНИХ И НОВЫХ

Задача, с которой стороны сходны и с какой не сходны древние с новыми и кому из них принадлежит превосходство, первым или последним, была предметом рассматривания многих ученых; но и поныне еще никто не разрешил ее удовлетворительным образом. Нельзя сомневаться, чтобы все сии мнения более или менее не были управляемы особенным расположением писателей и духом того народа, к которому принадлежали сии писатели; но также неоспоримо и то, что в наше время великое влияние имело на них усовершенствование понятий наших о существе поэзии и наше основательнейшее знание древности. Критика, яснее определившая законы первой, короче знакомая с духом последней, беспрестанно переменявшая низшую точку зрения на высшую, наконец возвысилась до понятий более общих и большее количество предметов объемлющих. Из сих многоразличных точек зрения важнейшими кажутся нам *три*, важнейшими потому, что они предмет наш — *определение истинного достоинства стихотворной* древности — со многих сторон и в большой ясности представляют нашему взору.

Первая — можем назвать ее *эстетико-техническою* — есть, без сомнения, самая низшая. Когда народ, едва начинающий знакомиться с словесностию, обращается к произведениям древних, дабы заимствовать от них и образование и искусство; тогда наиболее поражают его и наиболее возбуждают в нем деятельность подражания именно те совершенства, которые особенно принадлежат к способности вкуса. Изображения живые и верные, очаровательность стихотворного языка, стихи приятные и легкие, счастливое расположение и связь отдельных частей для составления целого — словом, все то, что может быть с точностию подведено под правила положительные, прежде всего в произведениях древних представляется его вниманию, удивляет его и кажется ему стоящим подражания. И те, которые совершенства сии признают собственностию древних, воображают уже, что им известны и истинное их достоинство и тот характер, которым они отличаются от новейших. Почти все мнения, на которых итальянские и французские критики основывают понятие свое о превосходстве или недостатках стихотворцев древ-

них, относятся или к правильности состава, или к пристойности и благородству выражения, или к приятности изображения, или, наконец, к верности и приличию сравнений, следовательно, вообще к искусству в расположении целого и к совершенству в изображении частного. Вам известны те примечания, которые Буало, неоспоримо первый французский критик в веке Людовика XIV, приобщил к своему переводу Лонгина и в которых он защищает древность против забавной несправедливости Перольта[1],— что ж вы находите в них? Критик исключительно занимается рассматриванием *слов и образов выражения;* доказывает, что их несправедливо обвиняют в низости и неблагородстве; берет под защиту свою и чувства и мысли Гомеровых или Софокловых героев, которых находит истинными в отношении к Софоклову или Гомерову веку; наконец, в опровержении обвинений несправедливых представляет существенное различие между нравами греков и нравами народов новых. Такой же методе следует и Лагарп[2], хотя между ним и Буало — целое столетие. Напрасно будете искать в его обширной картине древней и новой литературы сравнения, с высшей степени взятого и более, нежели обыкновенно, объемлющего. Он вообще замечает различия во вкусе, необходимо существующие между теми народами и теми временами, которые он сравнивает; особенно будучи привязан к драматическому искусству, он наиболее занимается рассматриванием эпических и трагических характеров и теми способами, которые, с одной стороны, древние, а с другой — французские стихотворцы употребляли для изображения оных, и эта часть его «Курса» есть, без сомнения, самая лучшая; но Лагарп почти везде обращает глаза более на частное, нежели на целое; раздробляет более искусство, нежели дух поэта; словом, он предлагает нам правила художника, а не глубокомысленные рассматривания философа.

И немцы, обративши глаза на поэзию древних, прежде всего устремили внимание на их формы, на прелесть их языка, на совершенство их в выражении мыслей. Задачи о необходимости чудесного для эпической поэмы, о сохранении трех единств в трагедии, о существе и действии стихотворного сравнения, о живописи выражений и вообще о всем том, что принадлежит, так сказать, к вещественному совершенству речи, были разрешаемы под руководством греков и римлян Бодмерами и Брейтингерами, и превосходство древних в расположении и слоге признано было их отличительным качеством. Даже и

тогда, когда уничтожены были некоторые предрассудки, замешавшиеся в сии рассуждения, когда начали верить, что некоторые древние формы определены были случаем и что весьма многое, приписываемое особенному характеру греков или римлян, не к одной поэзии сих народов, но вообще ко всякой поэзии принадлежало, и тогда, говорю, не исчезло мнение, что *простота и верность в изображении натуры* особенно принадлежат стихотворениям древних и составляют их отличительное превосходство.

Другая точка зрения, с которой надобно сравнивать древних и новых, есть не вещественное, техническое совершенство, замечаемое в произведениях первых, но свойственный им *образ рассматривания природы и ее изображения*. Поэзия древних оригинальная, чувственная, не сопряженная ни с какими посторонними видами; поэзия новых подражательная, занимающая размышления, сопряженная с видами посторонними. Древние вообще не имели учености; сведения свои заимствовали они от самой природы или в обращении с людьми, и все сии сведения были произведением собственного рассматривания, собственной опытности. Гомер, Пиндар и Эсхил, говоря с народом, сообщают ему только то, что они сами чувствовали, видели, заметили,— *собственные* понятия, *собственные* открытия, *собственные* сведения, и все это украшают они тою формою, которую независимо от других сами в себе для выражения мыслей и чувств своих обретают. Нет образца, который бы руководствовал их на избранной ими дороге; но они и не имеют в нем нужды; предмет для стихотворства находят они в свете, а к той форме, которая наиболее прилична ему, приводит их не пример и не умозрение критики, но собственный гений, но самое свойство предмета их быть так или иначе изображенным, и те же самые способы, которыми древние сохраняют свою оригинальность, служат им и для приобретения того характера *чувственности*, которым наиболее они отличаются. Кто более рассматривает, нежели размышляет, более занимается составом, нежели раздроблением предметов, тот, без сомнения, не проникнет во внутренность, в сокровенные качества вещей; зато поражающее чувство будет ему известно в подробности, и он представит его во всех отношениях и действиях. Таковы стихотворные произведения древних. Перемены годовых времен, восхождение и захождение небесных светил, свирепость бурного моря, ужас сражения, бедствие, причиняемое болезнями и мором,— вот предметы, изображаемые ими с удивительным совершенством. И к человеку

приближены они были гораздо более как образом жизни, так и отношениями общежития, которое не было ограничено тесными пределами состояний и степеней гражданских; следовательно, они имели и более возможности изображать не только общее всему человечеству — страсти, чувства и действия их,— но также и то, что принадлежало к классам отдельным, которых все отношения были знакомы им по собственному рассматриванию, а потому и представляемы ими с тою верностию и выразительностию, которые составляют особенный характер их поэзии. Наконец, древние стихотворствовали всегда по некоторому особенному *побуждению.* Религия, народные игры и праздники воспламеняли вдохновение стихотворца, и в них обретал он предметы для песней. Рапсодии Гомеровы не были читаемы, но их слушали на пиршествах и сборищах торжественных. Альцей своею лирою столь же служил отечеству, как и оружием. Гимны Пиндаровы гремели в Олимпии, в Дельфах, на играх Истмийских[3] и Немейских[4], а Эсхил и последователи его посвятили музу свою тому божеству, во славу которого отправляемы были Дионисии[5] и Ленеи[6].

Спрашиваем: таковы ли отношения поэтов новых? Мы начинаем обыкновенно с чтения древних; ими наставленные, подвигнутые, вдохновенные, мы следуем подобострастно своим образцам и прилепляемся к ним с ученическою покорностию. Формы, найденные нами в произведениях древних, сохранили мы и в своих; и способы выражения, и тон, и механизм стихов — все заимствовано нами от греков и римлян. Куда бы ни обратили мы глаза, везде представляются нам предметы чуждые, которые необходимо должны мы присвоить,— или герои и боги, нам не принадлежащие, или несвойственные нам обычаи, или природа нам незнакомая. Стихотворцы наши, не выключая и тех, которые отличаются характером собственным, более или менее в том или другом показывают, что они обязаны некоторою частью образования своего или римлянам, или грекам. И не одна утрата оригинальности была последствием этого образования. Ученость наших поэтов и знание о вещах, почерпаемое не из собственного рассматривания оных, но по большей части из книг и посредством изустного предания, имеет особенное влияние на их стихотворство и дает ему направление совсем иное. Привыкнув заранее собственную опытность, собственное наблюдение природы и человека смешивать с опытностию и наблюдениями чуждыми, они всегда в опасности изображать их и непросто и неверно; стараясь присвоить

некоторые заимствованные у других идеи, они нередко упускают из виду естественное и близкое и гонятся за отдаленным или сокрытым. Привыкнув заранее раздроблять предметы и проницать в их внутренность, они уменьшили в себе способность принимать впечатления внешние, и все изображения их, имея, с одной стороны, преимущество основательности, богатства и полноты, с другой — не имеют ни чувственной живости, ни поражающего сходства. Все это происходит еще и оттого, что мы приступаем к работе не свободно, а более руководствуемые посторонними видами и нуждою, и стихотворные наши произведения вообще для читателя, а не для слушателя. Мы не хотим действовать на одно воображение, но в то же время хотим занимать и рассудок; мы редко предлагаем мысль в ее естественной простоте; мы украшаем ее и часто портим, желая обновить или сделать блестящею; мы не стараемся избегать мистической темноты выражения; мы часто ищем ее с намерением, дабы и самые выражения сделались чрез то привлекательнее; наконец, мы более работаем над мыслями, нежели над чувствами; стремимся более к привлекательному, нежели к истинному; более раздробляем частное, нежели заботимся о составе целого; более изображаем внутреннее и духовное, нежели телесное и видимое; и после этого не покажется удивительным, что многие из новейших драматических сочинений могут быть приятны в одном только избранном обществе, а не на театре и что все почти наши оды должны быть не петы перед народом, а читаны в кабинете, на досуге и с размышлением.

Наконец, третья точка зрения, с которой нам до́лжно рассматривать древних и новых,— *различие в действии, теми и другими на нас производимом.* «Первые,— говорит Шиллер,— трогают нас простотою, верным изображением чувственного, живым представлением воображению нашему предметов; последние трогают нас идеями»[7]. Натура владычествует греческим стихотворством, и верное подражание существенному есть для него совершенство поэзии. В картинах своих грек изображает не себя, не то, что сам он при рассматривании предмета чувствовал, заметил, мыслил; но вся его цель — заимствованное им из природы передать читателю своему или слушателю просто, непринужденно и точно таким, каково оно было заимствовано, а сия свобода, живость и сила в изображении и самое изображение делают привлекательнейшим. И впечатление, которое остается в нас после какой-нибудь греческой поэмы, имеет характер особенный: с ясною душою пере-

ходим мы из стихотворного мира к жизни существенной и снова объемлем ее с любовию. Имея дар совершенно переселяться в предмет свой и совершенно им наполнять воображение наше, поэты сии, так сказать, принуждают нас забываться, и мы на время перестаем заботиться и о себе и о том, что нас окружает.

Напротив, воспитанник новых времен, для которого поэзия есть возвышение существенного к идеальному или простое изображение идеального, потому уже заметно отдаляется от своих предшественников, что он занимает меня более собою, нежели своим предметом. Стихотворец новейший всегда изображает предмет в отношении к самому себе: он не наполнен им, не предает себя ему совершенно; он пользуется им, дабы изобразить в нем себя, дабы читателю посредством предмета своего предложить *собственные* наблюдения, мысли и чувства. Древний стихотворец невидимо владычествует своим предметом и редко показывается из того облака, в котором от нас таится; новый, напротив, всегда в виду или весьма часто о себе напоминает, зато и действует он на нас совсем иначе. Цель его — занимать наше размышление, и он занимает нас вообще гораздо более, нежели стихотворец древний; зато обыкновенно оставляет нас недовольными положением нашим; мы следуем за ним с некоторым усилием и возвращаемся несколько утомленными из той духовной обители, в которую завлечены были его воображением. А такое расположение не производит душевной ясности.

Определивши главные точки зрения, из которых рассматриваемы были в наше время древние и новые стихотворцы, мы предлагаем себе два вопроса. Первый: имеют ли древние и новые что-нибудь между собою общее и в чем именно состоит это общее? Второй: можно ли по чему-нибудь основательно определить отличительное достоинство тех и других?

Рассматривание внешней природы, живое изображение чувственного, всегдашнее устремление внимания на предмет изображаемый — таковы главные черты, составляющие характер древних; глубокое проницание во внутреннего человека, изображение мысленного, соединение обстоятельств посторонних с предметом изображаемым — таков отличительный характер поэтов новых.

Стихотворец, принадлежащий к такому народу, который образует себя сам, а не от других заимствует образование, находит лучший предмет для музы своей в жизни существенной и в окружающей его природе. Для чего искать ему *внутри* себя того, что он *вне себя*

находит, и для чего стремиться в мир *идеальный*, когда никто еще не прикасался к *физическому?* И на самые тонкие отношения и на самые отдаленные действия последнего не нужно ему обращать внимания, ибо еще и самое обыкновенное, не будучи украшено ни словом, ни размером, для слушателей его совершенно ново. Все дело художника состоит единственно в том, чтобы *смотреть* на предметы, взору его подлежащие, изображать их с возможною живостию; тогда творческое дарование его покажется чудесным, а вдохновенные песни его будут иметь силу очарования. И в самом деле, чего недостает ему, дабы, с одной стороны, понравиться своим современникам, а с другой — заслужить и одобрение веков грядущих? Для первых песни его будут приятны по своей ясности, соответствующей намерению наставлять и действовать на чувства; последние будут пленяться его неискусственною простотою, которая всегда с ясностию неразлучна. Первые будут приведены в восхищение и чувствами и картинами, для них еще новыми и с счастливою живостию изображенными; последние будут поражены силою и верностию оригинального изображения. Наконец, для первых приятна будет обширность и полнота картины, объемлющей малейшие обстоятельства и части; а последние будут превозносить в стихотворце способность переселяться в предмете, владеть им и никогда не отклонять от него внимания.

Такова должна быть поэзия у народа, не зависящего от других своим образованием и находящегося еще в младенческом возрасте чувственности, когда и потребности и занятия привязывают его к одной натуре, отдаляя от умствований философии, когда стихотворцы не составляют особенного класса людей праздных, а напротив, принадлежат к самым полезнейшим, имея священную должность наставников и важное звание провозгласителей славы народной, и, наконец, когда поэзия есть голос и дар природы. Но стихотворец повинуется совсем другому направлению, когда науки и знания уже распространились, когда внимание от внешнего обратилось на внутреннее, когда увеличилась сумма наблюдений и опытов умственных и когда, наконец, все предметы, поражающие одни только чувства, исчерпаны уже стихотворцами,— в сем периоде поэзия питается мыслями, которым дает и цвет и образ. Она заимствует из мира духовного те предметы, которые для человека необразованного или совсем непривлекательны, или кажутся просто вещественными, а для образованного, напротив, имеют особенную

прелесть; она устремляет взор свой на высшее определение человека, которому подчиняет низшее, земное; увеселяя воображение картинами, она занимает в особенности рассудок и сердце, а чрез то и самые картины ее делаются прелестнее; представляя в изображаемых ее страстях причины действий, она в то же время раздробляет и самые страсти, а проникая во глубину души, обнаруживает все ее тайны; наконец, изображая предметы чувственные, она не довольствуется тем, что с первого взгляда на их поверхности представляется; она замечает и самые легкие черты и самые нежные их оттенки. Соединим в немногих словах все сказанное выше; в поэзии древних предмет владычествует стихотворцем; в поэзии новых место предмета по большей части заступает сам стихотворец. Первая занимается более природою вещественною, последняя — более духовною; первая не ищет в постороннем ничего такого, что бы могло предмет ее сделать привлекательным, но все находит в самом предмете; последняя присоединяет к нему и постороннее — чувство, идею; первая, наконец, представляет нам предмет свой таким, каков он есть; а последняя представляет нам по большей части одни размышления о предмете и действиях, им производимых.

Второй вопрос: по сим различиям, которые нами замечены между стихотворцами древними и новейшими, можно ли определить и достоинства и преимущества тех и других?

Но предлагающие этот вопрос могут иметь перед глазами различные точки зрения. Или они желают знать, равняемся ли мы с древними в техническом совершенстве произведений стихотворных? Или можем ли с ними сравниться оригинальностию? Или, наконец, в выборе и обработывании стихотворного предмета не отклоняемся ли мы от настоящего пути, переселяясь в мысленный мир и занимая от постороннего прелесть для наших предметов?

Неоспоримо, что между всеми совершенствами стихотворными совершенства технические суть такие, к которым и скорее и легче можно достигнуть, ибо они, так сказать, приобретаемые. Рассматривая с этой стороны стихотворения древних, находим, что между греками совершенство по слогу и расположению принадлежит трагедиям Софокловым (ибо «Илиаду» в наше время нельзя уже принимать за целое[8]), а между римлянами — «Энеиде», «Георгикам» и одам Горация — вероятно, что вместе с Горацием могли бы мы наименовать Альцея и Сафу, а вместе с Софок-

лом — Менандра, но их стихотворения для нас не существуют. Между новейшими просвещенными народами нет ни одного, который бы не имел эпической поэмы, но беспристрастие заставляет нас признаться, что «Энеида» при всех недостатках, замеченных в ее плане, превосходит все другие стихотворения в этом роде гармониею и тесным соединением отдельных частей. Наименуем важнейшие: Ариостов «Роланд», «Освобожденный Иерусалим», «Потерянный рай», «Мессиада» — поэмы сии могут быть в некоторых частях превосходнее «Энеиды», но все они уступают ей в целом. «Георгики» ближе к совершенству, нежели «Энеида», и ни одна из новейших дидактических поэм не может по форме своей с ними сравниться. Если же не сравнивать роды и говорить об одном *совершенстве общем*, то нет сомнения, что и новейшие в некоторых стихотворениях своих соединяют совершенство техническое с гением стихотворным; например, в повествовательной поэзии Буалов «Налой», Виландов «Музарион» и большая часть Лафонтеневых басен, а в драматической Расинова «Аталия», Лессингов «Натан» и Гетева «Ифигения» могут равняться с превосходнейшими произведениями греков и римлян. Еще менее должны мы опасаться сравнения наших лириков с древними. «Голые планы некоторых Рамлеровых од (говорит Готтингер, совсем непристрастный к новым) заключают уже в себе гораздо более истинного стихотворного гения, нежели многие громкие лирические песни. Расположение большей части лириков наших есть проза, но в Рамлере первая мысль нередко есть уже поэзия. В первых блистают некоторые отдельные красоты; сначала они ослепляют, но мы охлаждаемся от рассматривания: таково действие красоты неодушевленной. Рамлер изливает невидимую прелесть на целое, которое подобно красоте восхитительного, полного жизни лица, никогда не утомляет, напротив, при каждом новом рассматривании кажется нам прелестнее. И самые отдельные красоты его, тесно соединяющиеся с общим планом, имеют глубокий смысл, одушевляют целое и, действуя на воображение, приятно занимают рассудок»[9]. Похвала справедливая со всех сторон, и мы не думаем, чтобы сам Гораций, образец лириков, заслуживал бóльшую. Вероятно, что вместе с Рамлером нельзя будет наименовать нам и трех лириков нового времени, которым сия Готтингерова похвала была бы прилична; также справедливо и то, что в новой словесности весьма немного найдем таких произведений, которые удовлетворили бы строгую критику как формою, так и

расположением частей! Но и между произведениями древних не большая ли часть удивляет нас как памятники высокого духа, а не как образцы совершенного вкуса; например, и сам Еврипид, если говорить о совершенствах технических, не должен ли быть исключен из числа стихотворцев образцовых?

Со стороны оригинальности преимущество древних перед новыми ощутительнее. Обладание сокровищами словесности досталось нам по наследству. Пошли ли бы мы настоящим путем своим, так ли бы обрабатывали свои предметы, как ныне, и, наконец, обрели ли бы употребляемые нами формы, когда бы ни греки, ни римляне до нас не существовали,— в этом можно по крайней мере сомневаться. Конечно, великие подвиги героев, разительные перемены судьбы, счастливая или несчастная любовь, пожертвования великодушные, отечество, друзья, родственные узы, во всякое время, во всяком климате действовали на человеческое сердце, и не одни греки описывали в стихах происшествия, заключали действия в разговоре и выражали в песнях лирических сильные чувства: Оссиан, Давыд, Калидас писали поэмы, драмы и оды и не были ими руководствуемы. Но так же неоспоримо и то, что нашею образованностию мы много обязаны древним, что мы заимствовали от них все свои формы и что самый механизм стихов их у некоторых из новых народов, например у немцев, введен в употребление. Куда ни обратим глаза, везде новая поэзия представляет нам воспоминания о религии, нравах и образе жизни древних; наши эпические поэмы, драмы и оды расположены по их планам, и все наши изображения ознаменованы их печатию. Кто же осмелится утверждать, что все это было бы точно таким и тогда, когда бы древние не послужили для нас образцами? И не приличнее ли нам будет уступить им право оригинальности — пожертвование, впрочем, нимало для нас не унизительное?

И в самой вещи что мы теряем? Неужели слава оригинальности пиитической должна быть необходимо соединена с внешнею формою, с сохранением древней мифологии, которою, надобно заметить, не все новые стихотворцы пользовались, и с механизмом стихов, который не все вообще употребляют? И ниже ли гений Шекспиров единственно оттого, что древние научили его искусству располагать и связывать свои драмы? Тень, выводимая им на сцену в «Гамлете», ужели не будет его собственностию только потому, что древний Эсхил, которого он, вероятно, не читал и в переводе, показал Дариеву

тень на Афинском театре[10]? И менее ли был бы отличен от всех других стихотворцев Оссиан, когда бы в меланхолических песнях своих употребил он греческую меру? Оригинальность гения стихотворного заключают в том, как смотрит он на природу, как превращает в эстетическую идею получаемое им впечатление и, наконец, какими способами впечатление сие сообщает,— и такое качество не может быть никогда заимственным; оно зависит некоторым образом от обстоятельств случайных, но никогда не бывает на них основано. Быстрота, с какою расцвела поэзия греков, и их успехи во многих родах стихотворства заставляют философа думать — и мнение его подтверждает историк,— что обстоятельства необыкновенно счастливые способствовали им коротко познакомиться с природою и живо принимать ее впечатления и впечатления сии выражать с соответствующею им силою. Но если сии обстоятельства помогли им овладеть бесчисленным множеством стихотворных красот природы, то следует ли из сего, чтобы природа, столь изобильная красотами, для нас истощилась? Ум человеческий создан столь чудесно, что природа беспрестанно изображается в зеркале его новою; заметим здесь также и то, что образы и явления природы не одни и те же в различных климатах и что с изменением обстоятельств общежития изменяются для поэта и самые предметы. Какое богатство новых описаний, сравнений, картин и мыслей в Клопштоке и Мильтоне! А Геснер и Фосс не более ли прелестей открыли в природе, нежели Феокрит и Виргилий! Какое разнообразие характеров в наших драматических стихотворцах и сколько прекрасных положений извлекли наши поэты из той романической любви, которая родилась во времена рыцарства и от них досталась нам в наследство! И вообще не более ли древних внутренний человек нам известен? Сколь же много обязаны мы этому знанию! Сокровища, которыми оно обогатило нас, были неведомы ни грекам, ни римлянам: они показались бы им новооткрытыми, когда бы сии народы вдруг после нас могли явиться.

Но, может быть, мы им уступаем потому именно, что более, нежели дóлжно, отдаляемся от чувственного мира и тщимся переселить себя в мысленный, в котором окружают нас идеалы; быть может, что наша поэзия особенно потому должна уступать в превосходстве древней, что она слишком глубоко проницает в отношения природы и жизни и слишком близка к обителям духовного, невидимого, не подлежащего чувствам; наконец, из сего, может быть, проистекает и то, что она в сравнении с

поэзиею древних слишком мало определенных образов представляет воображению — недостаток, который старается заменить заимственною, но красоте совершенно чуждою приманкою мысли и чувства.

В возражение на все это можно сказать, что и древние не совсем чисты в изображениях своих от примеси постороннего. Речи, которые Еврипид влагает в уста некоторым из своих героев, часто нимало не соответствуют их положению; это уверяет нас, что стихотворец хотел действовать на слушателя своего и такими способами, которые совершенно чужды его предмету. Тот же недостаток замечаем мы в одах и в посланиях Горация. Следовательно, черта, которую провели некоторые между древними и новыми, едва ли может быть почитаема довольно определенною. Но мы спрашивали: можно ли из тех различий, которые заметны между способами древних и новых поэтов, определить решительно, которым из них принадлежит превосходство? Скажем в немногих словах: и те и другие имеют недостатки и совершенства своего века. Древние стихотворцы изображают сильно и резко, имеют привлекательную простоту и представляют воображению формы определенные; но они холодны для чувства и неудовлетворительны для рассудка. Новые свободнее в формах своих, роскошнее в смеси красок и не с довольною определенностию изображают предметы; зато они чувствуют глубже и заставляют более действовать рассудок. Весьма было бы трудно в произведениях древности отделить красоту стихотворную от той случайной прелести, которую они имеют для нас как памятники веков минувших, и столь же было бы трудно в произведениях нового времени отделить красоту, проистекающую из самого предмета, от той посторонней прелести, которую стихотворец из самого себя извлекает. Кто восхищался простотою и верностию изображений Гомера, тот, без сомнения, не скоро поверит, чтобы сии качества недалеки были от сухости, а почитатели «Мессиады» едва ли согласятся, что идеальные красоты Клопштока не совсем заменяют тот недостаток определенности, который заметен в его стихотворных картинах.

СТАТЬИ И КОНСПЕКТЫ 1820/1830-х ГОДОВ

ВЫПИСКИ ИЗ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ И КРИТИКИ

ПЛАНЫ ПРОЗАИЧ[ЕСКИЕ]

I. *Буттервек.* Бедность языка и его богатство=богатство и бедность мыслей народных. 1) Развитие влияния христианской религии и мифологии греческой на вкусы деятельного духа. В новые времена *боги сделались поэтическими фигурами.* Вера и неверие — призывание мифологических богов холодно. И поэт и читатель не верили. Новая дорога открыта христианством в новейшем суеверии. а) Красота *ограничена, высокое распространено. Нравственное. Неизъяснимое. Высочайшее зло и добро: новая природа, нечеловеческое. Высокое насчет ясного, фантазия в пределах нечувственного. Самое чувственное чисто.*

Чудесное заимствованное у восточных народов после крестовых походов — феи, сильфы, гномы; сии создания внесены в запасы национальные. К ним были ближе, нежели к греческим мифам. Феи в гармонии с ангелами и духами. Тассо — великаны на место гигантов, драконы на место героев, феи вместо цирцей. Рыцарство.

II. *Общественная жизнь.* Масса нового в рыцарстве. Мужество, любовь к приключению — общий характер героического, но любовь к женщинам, существенное различие. Германцы. Задолго до введения христианства имели обычаи. Греки написали о них. Христианская религия способствовала смеси мечтания любви с восточными сказками. Явление труверов или обретателей в Германии. Сей дух и доныне. b) *Где нет свободы женщин, там прекрасное исчезает из общежития. Некоторая суровость. Любовь более или менее веселила поэтов. Данте. Петрарка. Ариосто.* Трагедия. Роман. *Любовь из самого поэта; прочие страсти более или менее требуют направленной фантазии.* Сего раздробления чувства нет в греческой поэзии. Шекспир. Расин. *Соединение любви с набожностью.* Во Франции, в Германии.

III. Тень учености. Ученость для поэзии более средство, а не цель. В Греции искусство было предано природе. После падения греческого просвещения не возвратились

к природе. Схоластика; влияние древней поэзии на новую — и доныне во Франции, в Германии, Италии, Испании.

Новейшая поэзия не имеет простоты, истинности и совершенства формы древней, но более глубокости для чувства и мыслей[1].

2. *Шлегель.* Нет исключительного для вкуса. c) *Надобно отказаться от привычки; переселяться в характер и обстоятельства народов* и вообще прекрасное находить в разных народных видах. Вкус не должен быть деспотом.

3. *Но голое подражание в изящных искусствах всегда бесплодно. Все заимствованное должно переродиться, чтобы стать поэзией. Искусство не существует без природы. Человек не может дать своему ближнему ничего, кроме самого себя.*—d)

4. Классическое. Романтическое. От romance — названия языков, которые возникли в результате смешения латыни с разговорными диалектами древних германцев. Образование древних было цельным (из одного куска); новых — из сочетания нордического и древности.

5. Образование греков использовало естественное воспитание. Их религия была обожествлением природных сил и земной жизни, великая, достойная и мягкая. Но предрассудки украшали искусство; имели авторитет идеалов. *Без образования только облагороженная чувственность.*—e)

6. Христианская религия возродила истощенный и погибающий старый мир; *новая жизненная струя через нордические силы народов.*—f)

7. Рыцарство, любовь и честь наряду с религией являются предметом чувственной поэзии.

8. Средневековье имело свою собственную мифологию, состоявшую из рыцарских романов и легенд, в противоположность древней мифологии.

9g). *У греков человеческая природа находила удовлетворение в самой себе, она не стремилась ни к какому совершенству.*—h) В христианской религии всё наоборот — созерцание бесконечного уничтожило конечное. Поэзия древних была поэзией обладания, наша — поэзия томления. Чувство новых задушевнее, фантазия бестелеснее, мысль созерцательнее. Два мира[2].

Жан-Поль

1) Поэзия — единственный второй мир здешнего.—i)

10) Великие поэты древности раньше люди дела и воины, чем певцы. Камоэнс. Данте. Мильтон.— Клопшток, Шиллер.

11) *Каждый гений созидает для нас новую природу тем, что снимает еще один покров со старой.*— l)

Дело в юности важнее, чем книга.

Поэтические нигилисты.

12) Поэтические материалисты. Никакой действительный характер поэт не может взять из природы без того, чтобы, как страшный суд живущих, не превратить его в ад или рай.

Нигилисту не хватает материи и потому одухотворенной формы; материалисту — духовной материи и поэтому — тоже формы. Антипоэзия. У материалиста есть глина, чтобы вдохнуть в нее живую душу; нигилист хочет одухотворить, но у него нет глины. Поэт окружает ограниченную природу бесконечной идеей.

ГРЕЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

13. Юный поэтический дух невредим и пламенен перед господством философского рассудка. *Человек был сокровеннее вплетен в поэта. Поэтическое искусство не было сковано в стенах, но парило над всей Грецией. Боги в жизни* (1.101) m).

Грек, юноша мира, охватывал настоящее и прошлое, природу и богов свежим и к тому же пламенным взглядом; боги, которым он верил, героическое время его предков,— он потерял свое *я* в своем предмете. Греки верили тому, что они воспевали, богам и героям. Они сами видели и переживали свою жизнь — их юношеский взгляд обратился преимущественно на телесный мир.— n) *Мифология дала им обожествленную природу; чтобы ее только обжить, но не творить. Ясность, спокойствие и моральная грация.*

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

14. Греческие боги для нас всего лишь плоские картины и пустые одежды наших впечатлений, а не живые существа. Романтическое есть прекрасное без ограничения или прекрасная бесконечность.

Южный романтизм, родственный в климатическом отношении Греции, в Италии должен был быть радостнее, чем северный; и по-восточному смелый в Испании.

o) *Происхождение и характер новой поэзии — в христианской религии* (1,156). *Царство бесконечного расцвело на пепелище конечного* (158). *Поэзия суеверия.* p)

Через романтическое — сентиментальная лирика, фантастический эпос, драма — синтез обоих родов.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

15. Оно (поэтическое искусство.— *А. Я.*) должно действительность, которая имеет божественный дух, не уничтожать, не повторять, но расшифровывать. Кто заглянет в историческое будущее, тот не найдет для своего стремления никакой надежды, кроме двух только рук — науки и искусства. Последняя — сильнейшая. Поэзия может петь о том, чего никто не отважится сказать в трудные времена. Великие, но застенчивые чувства, которые скрываются от мира, она венчает на самом высоком троне; если они прячутся, как звезды от дневного света, то поэзия подобна звезде волхвов, которая в древности сияла в дневных лучах. Если когда-нибудь погибнет религия и все храмы божества рухнут или опустеют, тогда богослужение будет совершаться в храмах муз. Если все философии сами собой распадаются в беге времени, то самое древнее произведение поэзии, подобно своему богу Аполлону, останется вечно юным, именно потому, что самое последнее сердце подобно первому, чего нельзя сказать об умах.

Пусть поэзия, не ища ни порицания, ни хвалы, отстранится от настоящего и хотя бы в предчувствиях, в осколках, вздохах, бликах света показывает иной мир в здешнем — как некогда Северное море говорило о существовании Нового света, принося на берега Старого чужие семена и кокосовые орехи. Пусть поэзия тем свободнее встанет на пути времени, столь же самоубийственного, сколь эгоистичного, времени, которое, ненавидя смерть из-за недостатка неба, зовет высокую музу на преходящий пир жизни в качестве танцовщицы и флейтистки и поднимает ее на смех[3].

16. Zusatze. Поэзия древних оригинальная, чувственная, не сопряженная ни с какими посторонними видами; поэзия новых подражательная, созерцательная, сопряженная с видами посторонними. q) *Древние сочиняли по побуждению* (220). Религия, игры, праздники. Гомер, Альцей, Пиндар, Эсхил. Новые связаны с древними, они усвоили их тон, их формы, их механизм стихов. Ученость поэтов; знания их не из собственных чувств и наблюдений, но из книг и посредством изустного предания — все, что они ощущают, выражено не просто и естественно, но искусственно. Их изображения основательнее, богаче, полнее, но не столь наглядны, не столь блестящи. Больше для читателя, чем для слушателя. Древние действуют на нас через живое представление предметов, новые — через идеи. Древний передает заимствованное из природы про-

сто и точно таким, как оно было заимствовано.— г) *Новый изображает все в отношении к самому себе. Древний невидим. Первый занимает более собою и недоволен действительностью. Древний ее изображает с радостью. Древний находит гений и предмет в окружающем, занимается изображением чувственной природы, не ищет и не ожидает ничего другого привлекательного для своего предмета, кроме того, что есть в нем самом. Новый воспринимает духовное и подмешивает к предмету свое чувство*[4].

Шиллер

17 s). Поэзия. Как бы ни расходились пути, ум мог бы вновь найти дорогу при помощи поэзии и в ее омолаживающем свете спастись от оцепенения преждевременной старости. Она могла бы явиться юношески цветущей Гебой, прислуживающей в чертоге Юпитера бессмертным богам. Она должна идти в ногу с веком и усвоить его завоевания; облечься в одеяния привлекательности; из картины современности создать образец для этой современности. Поэт должен быть милым спутником в жизни; стоять с ним (современником.— *А. Я.*) на одной ступени; возвышать явления действительности. Вдохновение развитого ума. Все, что может нам дать поэт, это его индивидуальность. Они (поэты.— *А. Я.*) прославляют моральное с помощью эстетического.

18. Народного поэта в том смысле, в каком был им Гомер для своего века или трубадур для своего, напрасно искать в наше время. Наш мир уже не гомеровский, где все члены общества стояли по чувствам и помыслам примерно на одной ступени. Большое расстояние между избранным меньшинством нации и массой. Народный поэт в наше время имеет выбор между легчайшим и труднейшим (274). Что нравится избранным, то хорошо; что нравится всем без различия, еще лучше[5].

Гердер

19 t). Легенды вместе с рыцарскими книгами в те времена собирали в себе цвет и цветы человеческого воображения. Рыцарские книги для благородных от рождения, легенды для испытывающих в них потребность добродетельных людей всех сословий. Для средних веков легенды были то же самое, что для греческой и римской древности героические мифы, из которых некогда вышли все поэтические произведения и истории. Латона, Аполлон, Гермес, Афродита — это легенды.

u) У французов их песни, у англичан их старинные песни, баллады и романсы — если бы каждый из нас поискал у себя, в своей провинции, в своих областных песнях, то нашлись бы, наверно, среди них такие, которые по ценности были бы равны песням из сборника Перси!

20 v). По Европе пронеслось романтическое веяние. Можно ли доказать, что у нее (Германии.— *А. Я.*) были также свои любимые герои, оригинальные сюжеты, национальная и детская мифология и что всему этому она придала свой собственный отпечаток? То же нужно сказать и о простых народных сказаниях, сказках и мифологии. Старинная вендская, швабская, саксонская, голштинская мифология, в той мере, в какой она еще продолжает жить в народных сказаниях и песнях,— если ее добросовестно записать, окинуть ясным и проницательным взором, какая это была бы сокровищница для поэта и оратора, для философа. Чосер, Спенсер и Шекспир строили из народных верований. Из этих семян выросло все лучшее, что есть в лирической, драматической, мифологической, эпической поэзии британцев.

21 x). Итак, от более древних эпох у нас совсем не осталось живой поэтической традиции, на которой могла бы вырасти наша новая поэзия, как побег на древе нации, между тем как другие народы на протяжении столетий развивались. Благодаря этому их поэзия и язык стали национальными, голос народа изучается. Если у нас не будет народа, то не будет ни публики, ни нации, ни языка, ни поэзии. Национальные песни, которые распевает и распевал народ,— вот откуда можно узнать склад его мышления, язык его чувств. С бережным снисхождением мы переносимся в отдаленные эпохи. Глас отцов наших молчит (60—61).

22 y). Все нецивилизованные народы поют. Их песни — архив народов, сокровищница их науки и религии, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре. В ней (песне.— *А. Я.*) они воплощают себя, выступают такими, каковы они есть.

23 z). *Народные песни.* Монтень говорит: «Народная поэзия в своем естестве, как она есть, обладает простодушием и прелестью, благодаря которым она уподобляется высшей красоте подлинно художественной поэзии». Поэзия изначально народна. Они жила в ушах народа, на устах живых певцов, на струнах их арфы; она воспевала историю, события, тайны, чудеса и знамения; она была

подобна цветку, раскрывавшему своеобразие каждого народа, его языка и страны, его дел и предрассудков, страстей и дерзаний, его музыки и его души. Гомер — народный поэт[6].

Клингер

Истинная поэзия: тщательно избегать всяческих отношений, создающих опасность для внутренней силы, и эту моральную силу во всей ее чистоте сохранять в груди.

Поэт не должен выходить из круга, начертанного вокруг него высшими силами, в противном случае он вступает в отношения и тем самым лишается чар. Простота жизни, ограниченность желаний, стремлений ведут людей к этому источнику счастья. Такой образ жизни, такое уединение, такое отречение питают моральную силу. Общение вынуждает к необходимой внешней любезности и снисхождению, а светская любезность редко оставляет без изменения характер самого поэта. Если поэт смешон или достоин презрения, это происходит только по его вине. Поэт может и должен жить с людьми, потому что он является поэтом только благодаря им — только благодаря тому, что касается их; но только с такими людьми, которые ближе всего к природе. Ему не чуждо ничто человеческое, он должен иметь ключ к тайне, потому что все, что он пишет, он связывает с человеческим сердцем. Поэт должен понимать каждое отдельное и каждое целое, чтобы изобразить собственное полезное, отчетливое чувство. Горе поэту, если его сердце жаждет только призрачного, совершенного блага, которого разум нигде не может найти. Мечтатель должен вовремя проснуться и оглядеться вокруг себя, чтобы доставить сердцу новый материал![7]

Гердер. 148

1. Быстротекущая жизнь спешит, как сновидение. Искусство же отражает непреходящее цветение. Открывая взгляду бесконечное, оно говорит, как Бог, из человеческой души. Тогда заря загорается перед твоими глазами и мрак предчувствия тихо проясняется.

2. Истинный гений отличается тем, что он, пылая пламенной любовью к целому, сохраняет холодное и длительное терпение по отношению к отдельному. Простой дилетант, напротив, хочет таких же удобств во время творчества, как и во время созерцания.

3. Художник берет материал из настоящего, но форму

из благороднейшего времени и даже по ту сторону всех времен из абсолютного неизменного единства своей сущности. Человечество утратило свое достоинство, но искусство спасло его и сохраняет в значительные времена.

4. Так как благородное искусство пережило благородную природу, то оно превосходит ее в созидательном начале, творя и пробуждая.

5. Художник презирает суд времени. Он смотрит вверх, на свое достоинство и свой закон, а не вниз, на счастье и потребность. Он стремится, исходя из возможного, при помощи необходимого создать идеал. Идеал, который он чеканит и сохраняет в разочаровании и истине, в игре воображения и серьезности и который он молча ценит в бесконечном времени.

6. Если ты дашь миру своими влияниями направление таланту, то новый ритм времени принесет развитие. Это направление ты дашь ему, если ты живо поднимешь мысли до необходимости и вечности, если ты, творя, преобратишь необходимое и вечное в предмет его стремления.

7. Истину извлекают из чистого святилища души и представляют не одному уму, но чувству в милом образе.

8. Против существенного вооружись идеалом и не прежде дерзай в свете. Живи с своим веком, но не будь его творением; давай, что ему нужно, а не то, что он любит. Одобрение — в достоинстве — окружай свое время символами прекрасного, дабы возможное заступило место существенного и искусство возвысило природу.

9. Что природа обещает, то гений дает, они в вечном союзе.

10. Удовольствие искусства есть нравственное средство.

11. Источник живой воды, где он? В поэзии.

12. Узнавай красоту высокую, дабы в прекрасные формы, созидаемые твоим вкусом, влить прекрасную душу.

13. Человек — верховный предмет изящного творения искусства.

14. Мы забываем, что настоящее имеет свою вечность и сию вечность дает ему искусство. Обратим жизнь свою в создание искусства, и мы дадим ей вечность.

15. Творения искусства — *благодеятельны,* развеселяя невинно душу; *общеполезны* — увековечивая все дела славные, хваля богов; *возвысительны* — смягчая душу, даруя добродетели образ прелестный, уничтожая чувственность и чувственную наготу украшая невинностью; *спаситель-*

ны— когда во времена нравственного падения подъемлют добродетель в силе и достоинстве и во дни эгоизма распаляют сердце добром.

16. Неосновательно мнение, чтобы изящные искусства расслабляли душу.

17. Мудрость — путеводитель, искусство — товарищ; одна делает верными шаги наши; другое украшает наш путь.

18. Подражать и подделываться. В первом занятое обращается в наше. В последнем мы только рабски списываем чужое.

19. Звезды искусства в древней неизменяемости сияют над кладбищем времени.

20. Подобно последнему дню воскресения, поэзия преобразует нас, не изменяясь.

21. Если огонь Весты угасал, то римлянин занимал его у Солнца — у бога муз.

22. Ничего не значит, когда говорят, что поэт не поступает как пишет. О ком говорят? Создал ли он что настоящее? Кто в состоянии представить в творении искусства человека во всей его чистоте, прекрасного с начала до конца, тот сам этот чистый человек. Обыкновенный не производит совершенного. Искусство божественного происхождения как сердце и совесть. Если художник не может дать своего сердца, то он и сердец трогать не хочет[8].

РАФАЭЛЕВА «МАДОННА»

(Из письма о Дрезденской галерее)

Я смотрел на нее несколько раз, но видел ее только однажды так, как мне было надобно. В первое мое посещение я даже не захотел подойти к ней: я увидел ее издали, увидел, что пред нею торчала какая-то фигурка, с пудреною головою, что эта проклятая фигурка еще держала в своей дерзкой руке кисть и беспощадно ругалась над великою душою Рафаэля, которая вся в этом чудесном творении. В другой раз испугал меня чичероне галереи (который за червонец показывает путешественникам картины и к которому я не

рассудил прибегнуть): он стоял пред нею с своими слушателями и, как попугай, болтал вытверженный наизусть вздор. Наконец, однажды, только было я расположился дать волю глазам и душе, подошла ко мне одна моя знакомка и принялась мне нашептывать на ухо, что она перед «Мадонною» видела Наполеона и что ее дочери похожи на Рафаэлевых ангелов. Я решился прийти в галерею как можно ранее, чтобы предупредить всех посетителей. Это удалось. Я сел на софу против картины и просидел целый час, смотря на нее. Надобно признаться, что здесь поступают с нею так же непочтительно, как и со всеми другими картинами. Во-первых, она, не знаю, для какой готтентотской причины, уменьшена: верхняя часть полотна, на котором она написана, и с нею верхняя часть занавеса, изображенного на картине, загнуты назад; следовательно, и пропорция и самое действие целого теперь уничтожены и не отвечают намерению живописца. Второе, она вся в пятнах, не вычищена, худо поставлена, так что сначала можешь подумать, что копии, с нее сделанные, чистые и блестящие, лучше самого оригинала. Наконец (что не менее досадно), она, так сказать, теряется между другими картинами, которые, окружая ее, развлекают внимание: например, рядом с нею стоит портрет сатирического поэта Аретина, Тицианов, прекрасный[1] — но какое соседство для «Мадонны»! И такова сила той души, которая дышит и вечно будет дышать в этом божественном создании, что все окружающее пропадает, как скоро посмотришь на нее со вниманием. Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: *она здесь,* закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок[2]. И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особливо если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь). И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостию красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостию передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось. Я описываю ее вам, как совершенно для вас неизвестную. Вы не имеете о ней никакого понятия, видевши ее только в списках или в Миллеровом эстампе[3]. Не видав оригинала, я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп; но, увидев,

не захотел и посмотреть на него: он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания. Час, который провел я перед этою «Мадонною», принадлежит к счастливым часам жизни, если счастием должно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею:

Он лишь в чистыя мгновенья
Бытия слетает к нам
И приносит откровенья
Благодатныя сердцам.
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой;
А когда нас покидает,
В дар любви, у нас в виду,
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду[4].

Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; пред глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека[5]. Все происходит на небе: оно кажется пустым и как будто туманным, но это не пустота и не туман, а какой-то тихий, неестественный свет, полный ангелами, которых присутствие более чувствуешь, нежели замечаешь; можно сказать, что всё, и самый воздух, обращается в чистого ангела в присутствии этой небесной, мимоидущей Девы. И Рафаэль прекрасно подписал свое имя на картине: внизу ее, с границы земли, один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице — не таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей Мадонне? Будь младенцем, будь ангелом на земле, чтобы иметь доступ к тайне небесной. И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслию! Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит. В Богоматери, идущей по небесам, не приметно никакого

движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается. На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения *понятного*, имеющего *определенное имя;* но в нем находишь в каком-то таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах ее нет блистания (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для нее уже нет случая — все совершилось); но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное. Она не поддерживает Младенца, но руки ее смиренно и свободно служат ему престолом: и в самом деле, эта Богоматерь есть не иное что, как одушевленный престол Божий, чувствующий величие сидящего. И Он, как Царь земли и неба, сидит на этом престоле. И в его глазах есть тот же никуда не устремленный взор; но эти глаза блистают, как молнии, блистают тем вечным блеском, которого ничто ни произвести, ни изменить не может. Одна рука Младенца с могуществом Вседержителя оперлась на колено, другая как будто готова подняться и простереться над небом и землею. Те, перед которыми совершается это видение, св. Сикст и мученица Варвара, стоят также на небесах: на земле этого не увидишь. Старик не в восторге: он полон обожания мирного и счастливого, как святость; святая Варвара очаровательна своею красотою: великость того явления, которого она свидетель, дала и ее стану какое-то разительное величие; но красота лица ее человеческая, именно потому, что на нем уже есть выражение *понятное;* она в глубоком *размышлении;* она глядит на одного из ангелов, с которым как будто делится таинством мысли. И в этом нахожу я главную красоту Рафаэля картины (если слово *картина* здесь у места). Когда бы живописец представил обыкновенного человека зрителем того, что на картине его видят одни ангелы и святые, он или дал бы лицу его выражение изумленного восторга (ибо восторг есть чувство здешнее: оно на минуту, быстро и неожиданно отрывает нас от земного), или представил бы его падшего на землю с признанием своего бессилия и ничтожества. Но состояние души, уже покинувшей землю и достойной неба, есть глубокое, постоянное чувство, возвышенное и просвещенное мыслию, постигнувшею тайны неба, безмолвное, неизъяснимое счастие, которое все заключается

в двух словах: чувствую и знаю! И эта-то блаженствующая мысль царствует на всех лицах Рафаэлевой картины (кроме, разумеется, лица Спасителева и Мадонны): все в размышлении, и святые и ангелы. Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой. Один только предмет напоминает в картине его о земле — это Сикстова тиара, покинутая на границе здешнего света. Вот то, что думал я в те счастливые минуты, которые провел перед «Мадонною» Рафаэля. Какую душу надлежало иметь, чтобы произвести подобное! Бедный Миллер! Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших[6]. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту «Мадонну»: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может.

ОБЗОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗА 1823 ГОД

В прошлом 1823 году вышло в свет более 200 книг; немного из них лишь произведений оригинальных, большинство не иное что, как перепечатанные старые переводы. Мы имеем одну только классическую книгу в прозе, которую с гордостью можем поставить наряду со всеми лучшими произведениями всех веков и народов, — это «История» Карамзина. Он открыл нам тайну языка, но никто еще не умеет пользоваться его тайною. Благодаря ему язык вообще сделался чище, но искусства употреблять этот очищенный язык еще никто у него не принял. Причина этому та, что для писателя в прозе мало выраженного таланта — нужен ум, напитанный и распространенный основательными знаниями, нужно искусство, которое не иное что, как талант, просвещенный знаниями, воспитанный размышлением, очищенный вкусом.

А наши писатели с талантом слишком поспешно бросаются за перо, не дают себе времени приобресть нужных знаний, с первой написанной ими книгою считают

уже себя авторами и остаются навсегда на этой первой ступени. Одна из главных причин такой нетерпеливой ребяческой поспешности есть воспитание слишком поверхностное: у нас не учатся, а спешат доучиться, дабы войти в службу и забыть немногое приобретенное в классах.

Между нашими нынешними прозаиками есть несколько достойных уважения по своим сведениям и трудолюбию, но нет ни одного, который сочинениями своими доказал бы талант превосходный или искусство великое. Замечу двух: Корниловича, которого отрывки о некоторых русских обычаях во времена Петра Великого[1] заслужили внимание В. В.*, и Бестужева-младшего, которого пьеса «О удовольствиях на море» (в «Пол[ярной з[везде]» 1824 г.)[2] написана с умом и вкусом.

Мы богаты поэтами: между теми, которые только начинают писать, стоит особенно от всех и уже наряду с лучшими русскими поэтами, выделяясь ото всех, *молодой Пушкин,* которого превосходный талант есть прекрасная надежда России. Он может со временем занять первое место на нашем Парнасе. До сих пор увлекаемый пылкостью, неразлучной с дарованием, он бросался по всякой дороге и только испытывал силы: теперь, кажется, начинает чувствовать свое достоинство и выбирает путь верный[3]. *Баратынский* — жертва ребяческого проступка, имеет дарование прекрасное; оно раскрылось в несчастьи, но несчастье может и угасить его; если судьба бедного поэта не облегчится, то он сам никогда не сделается тем, для чего создан природой[4]. *Языков* — молодой студент Дерптского университета имеет слог поэтический; он еще не написал ничего важного, но во всем, что написал, видно дарование истинное, настоящее; он чувствует свое дарование и хочет воспользоваться своей молодостью, чтобы образовать познаниями дар природы[5]. *Барон Дельвиг, Рылеев,* один из издателей «Полярной звезды»[6], также достойны замечания. Поэтическое дарование слепца *Козлова* можно назвать спасительным откровением, посетившим его в то время, когда все в жизни исчезло: Козлов до болезни своей жил в свете и был увлекаем рассеянностью. Лишенный обеих ног, он начал учить по-английски и в несколько месяцев мог уже понимать Байрона и Шекспира. Потеряв зрение, он сделался поэтом. Можно сказать, что для него открылся внутренний богатый мир в то

* Здесь и далее В. В. и В. И. В. — обращение к кому-либо из особ императорского дома: Ваше Высочество и Ваше Императорское Величество.

время, когда исчез внешний. Ему теперь более сорока лет; можно сказать, судя по тому, как он понимает поэтов, что он сам был бы великим поэтом, когда бы сумел угадать талант, в нем таившийся до несчастья и слишком поздно пробужденный страданием. Теперешняя жизнь его удивительный феномен [нрзб.]: вечного рода бедствия окружают его. Он часто лишен куска хлеба, обременен долгами, маленькое имение не приносит ему никакого дохода, и при этом надобно заботиться о воспитании детей. Посреди этого хаоса горестей душа его не упадает, поэзия спасает его от отчаяния, она оживляет для него настоящее, а чувство религии, сильное в сердце его, хранит надежду на будущее и даже его украшает. Он теперь переводит и весьма удачно Байронову поэму «Абидосская невеста», которая, вероятно, будет кончена к концу года. Эту поэму с некоторыми мелкими стихотворениями хочет он выдать по подписке; можно надеяться, что таким благородным способом может он сложить некоторую сумму, которая в его положении будет сокровищем[7]. Я назвал одних только новых поэтов, считая ненужным упоминать о тех, кои должны уже быть известны В. И. В.: о Крылове, Батюшкове, Вяземском. Господин Гнедич оканчивает перевод гомеровской «Илиады»[8]. Князь Шаховской имеет талант полемический, но он имеет его слишком много, и это вредит искусству. Хмельницкий написал несколько приятных водевилей[9]. В комедии Писарева «Лукавин» есть очень забавные сцены и много [нрзб.] стиховых нелепостей[10].

Из книг, напечатанных в прошлом году, назначу только те, которые более заслуживают внимания, хотя среди них нет ни одной истинно классической.

ИСТОРИЯ

1. *Руководство к познанию всеобщей политической истории.* Профессора Кайданова. Второе издание в трех частях[11].

Это сокращенная история для Царскосельского Лицея. Это не перевод и не простая компиляция. В авторе виден ученый человек, который занимался своим предметом, его сам обдумал и говорит о нем свое. Видно, что ему знакомы и Миллер, и Герен, и Ремер, и Гаттерер[12], но он не подражает в особенности ни одному из них. В подобных сочинениях главное — расположение и живописная краткость слога. Расположение книги г. Кайданова очень хорошо. Но слога его не могу назвать классиче-

ским, хотя вообще он пишет приятно. Книга его полезна и в своем роде лучшая на русском языке. Она достойна занять место в русской библиотеке.

2. *Краткое начертание всемирной истории* проф. Кайд[анова][13]. Эта книжка есть не иное что, как сокращение первой. Она не для чтения, а для руководства в исторических лекциях.

3. *Сокращенная история Гольдсмита*, перевод с англ[ийского], издание второе[14]. Я пробежал этот перевод, ибо знаю прекрасный подлинник. Если бы он был его достоин, то мог бы назваться хорошею, по слогу оригинальною русскою книгою, но перевод довольно посредственный.

4. *Деяния российских полководцев и генералов*, ознаменовавших себя в 1812—1815 гг., в четырех томах[15].

Книга привлекательная более по заглавию, нежели по содержанию. Сухая компиляция, более ничего.

5. *Четыре тысячелетия истории*, изображенные на четырех таблицах[16]. Эти таблицы очень хорошо составлены. Нет ничего лишнего; все вдруг можно обозреть одним взглядом. Такая легкость обозрения есть главное в подобных таблицах: она не для чтения, а для глаз. Хорошо, когда бы кто-нибудь, воспользовавшись сочинением Лесажа[17] и в особенности картами и картинами Круза[18], составил исторический атлас для наших училищ. Приложив к нему самые сокращенные таблицы, в которых бы описал самые главные происшествия. Такого сочинения еще нет на русском языке, но оно необходимо для исторических классов.

ГЕОГРАФИЯ. ПУТЕШЕСТВИЯ

Кр[аткая] В[сеобщая] Г[еография] Арсеньева в III частях[19]. Первая часть, в которой заключается введение в географию и география Европы. Весьма хорошая учебная книга.

Полное собрание путешествий по России[20]. В первом и втором томе — описание Камчатки Крашенинникова. В третьем — записки Лепехина. Эта книга не иное что, как новое издание ученых путешествий по России, уже известных В. И. В. Предприятие, делающее честь АН. В описаниях почтенных академиков заключаются сокровища важных сведений о России, с которою они познакомили и нас, и Европу.

Панорама Парижа, сочинение Льва Цветаева (профессор МУ), второе издание[21]. Первое напечатано в 1805 г.

Автор находился в Париже во время избрания Наполеона в императоры. Он входит в некоторые подробности о убийстве герцога Энгиенского. Все статьи коротки и поверхностны; слог не совсем без погрешностей. Но эту небольшую книжку можно прочитать с удовольствием.

Воспоминание о Испании[22]. Автор г. Булгарин, издатель «Северного архива», находясь во французской армии, был свидетелем взятия Сарагоссы. Он описывает виденные им события, но описывает исторически, а не как самовидец и участник. Книжка его написана с некоторою живостью, хотя слог ее не совсем приятный и язык не совсем чистый. Но книжка написана с живостью, и читать ее приятно.

Первое морское путешествие[23]. Эта маленькая книжка не иное что, как журнал первого Берингова путешествия, составленный в 1727—1729 гг. мичманом Чаплиным. Особенно любопытны некоторые подробности путешествия по Сибири до Охотска: оно было соединено с величайшими трудностями; люди (чему в наше время трудно поверить) терпели ужасный голод и были иногда в такой крайности, что питались сумками, ремнями, даже сапогами.

Путешествия по Тавриде Муравьева-Апостола[24]. Автор смотрит на Тавриду глазами просвещенного человека. Он знаком с древностью и везде искал ее остатков в Таврии, стараясь соглашать новую географию с описанием древних. Слог его жив и приятен, но язык не совсем правильный и чистый, и часто встречаются погрешности против вкуса.

Новые известия о Кавказе С. Броневского в 2-х частях[25]. Книга весьма любопытная. Автор был в персидском походе 1796 г., потом с 1802 по 1804 был привлечен для дел при графе Цицианове. Он хотел составить полное историческое и статистическое описание выбранного им края, воспользовавшись при том, что писали древние и новые, и присоединить к их извлечениям замечания собственные. В первой части особенно любопытна статья о торговле Кавказского края. Автор есть человек с наблюдательным умом и с сведениями основательными. Он пишет просто, язык его, может быть, иногда непривычный, есть язык рассудительного человека, который знает то, о чем говорит, и тем самым нравится, ибо удовлетворяет очень любопытною истиною и занимает рассудок важностью предметов. Он хорошо описывает природу Кавказского края: горы, реки, минералы, растения, животных — и входит в богатые подробности о нравах, религии, языке, правлении населяющих его народов.

В первой части автор говорит о реках, горах и прелестной природе Кавказа и народе юго-западной стороны его; особенно любопытная статья о торговле. Во второй части описаны север и восток Кавказа; на севере: высокие горы, прилежащие к Эльбрусу, минеральные воды и населяющие ту сторону народы: кабардинцы, кумыки и ногинцы с их отраслями; на востоке: Дагестан и Ширван. Нравы жителей севера, в особенности черкесов, описаны весьма подробно.

ИЗЯЩНАЯ ЛИТЕРАТУРА И СМЕСЬ

Песнь о полку Игоревом, новый перевод в прозе и стихах г. Грамматина[26]. Эта лирическая поэма есть драгоценный остаток древней русской поэзии. Она, вероятно, сочинена современником описанных в ней происшествий; мы находим в ней язык того времени, совсем отличный от языка священных книг и летописей. Поэзия оригинальная и ни с какою другою не сходна. Переводчик объяснил свой текст примечаниями историческими и филологическими. Но в переводе стихотворном он часто удаляется от оригинала и тем самым его портит. В переводах такого рода нужно одно: буквальная верность, ибо мы хотим только понимать с точностью оригинал; все, что его изменяет, не может иметь никакой для нас цены именно потому, что оно уже новое.

Греческие классики И. Мартынова[27] Переводчик, желая облегчить для нас чтение греческих поэтов, переводит с буквальною точностью, не заботясь нисколько о слоге. Книга его избавляет от скучного труда рыться в лексиконе — вот главное ее достоинство. Она не обогащает нашей словесности, но может быть полезна для тех, которые занимаются классической поэзией греков. В первых пяти томах заключаются Эзоповы басни, трагедии Софокла «Эдип», «Антигона» и половина «Илиады».

Сочинения и переводы Российской Академии, т. VII[28]. В этой книжке помещен стихирь в честь Богоматери князя Шихматова. В славянской прозе, кажется мне, гораздо более поэзии, нежели в русских стихах переводчика.

Между легкими произведениями поэзии заслуживает внимания комедия «Урок женатым» или «Лукавин», подражание Шеридановой «The Scool of Scandal». Автор воспользовался и прекрасно переводом Апостола-Муравьева, давно напечатанным под заглавием «Школа злословия»[29]. Стихи вообще легкие, много забавного.

«Федра» — перевод Лобанова, лучший из всех известных[30].

«Персей» — трагедия, первый опыт молодого поэта[31].

«Урок женатым», комедия князя Шаховского[32], написана с легкостию и с небрежностию — главный порок автора, который имеет талант драматический, знает театр, но пишет слишком скоро и много и тем вредит усовершенствованию своего дарования.

КОНСПЕКТ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ДВА ЯЗЫКА

I. Русский язык

Он разделял судьбу государства и следовал за ним во всех его преобразованиях. Это наречие славян, основавших государство... Он окончательно не установился, но продолжает формироваться в произведениях писателей.

II. Славянский язык в собственном смысле

Это язык славянской Библии. Он установился при образовании Священного писания и испытал мало изменений. Это язык Библии, летописей, пастырских поучений, канонических законов, молитв, богослужения.

Из этих двух языков образовался *смешанный язык*, употребляемый в проповедях, ораторской прозе и возвышенной поэзии. Основа его — *русский язык*, но с заимствованиями из *славянского языка* слов и оборотов, которые в силу того, что они освящены как выражение мыслей и образов Священного писания, обладают большим величием и мощью. *В проповедях преобладает славянский язык* в этом смешении, в ораторской прозе и возвышенной поэзии преобладающим языком является русский. Чем ближе эти выражения к формам разговорного языка, тем они удачнее и лучше служат к его украшению. Судьей здесь является вкус.

ПЕРИОДЫ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

I период

Первый — самый продолжительный и наименее богатый произведениями словесности. Он обнимает все время между основанием государства и Ломоносовым, который первый произвел переворот в русском языке, имевший длительное следствие.

Наиболее замечательные памятники этого периода:

Свод русских законов, именуемый «Правда Русская» времен Ярослава.

Поход Игоря, поэма XII века.

Народные песни.

Стихотворения Кантемира. Поэт царствования императрицы Анны, Кантемир писал весьма незадолго до Ломоносова. У него был истинный талант, он получил европейское воспитание, знал классиков. Его стихи — сатиры и послания, в которых он хотя и подражал Горацию и Буало, но верно живописал обычаи своего времени. Они писаны в новом духе, но примененные им формы — старые. Это силлабические рифмованные стихи. Он перевел также в прозе «Разговор о множестве миров» Фонтенеля. Язык был еще слишком мало обработан для того, чтобы удачно передать изящество оригинала.

К этому периоду относятся лишь немногие памятники; язык еще не приобрел никакой установившейся формы...

II период

ОТ ЛОМОНОСОВА ДО КАРАМЗИНА

Ломоносов, гениальный человек, создавший наш поэтический язык, прежде всего обогатив его множеством поэтических выражений, а затем введя в него новые формы... Он показал также пример того, как надо заимствовать из славянского языка слова и обороты для обогащения и украшения ими языка русского. Одновременно своей грамматикой он начал приводить в порядок нормы, лежащие в основе языка, а своими прозаическими произведениями он продвинул вперед также и прозу.

ПИСАТЕЛИ ЭТОГО ПЕРИОДА

ПОЭТЫ

Ломоносов. Оды все были писаны на современные события. Мало истинной поэзии, но много ораторского великолепия. Язык в его одах сделал исполинский шаг

вперед. *Трагедии,* в которых преобладает лирический тон, но в которых не следует искать ничего драматического. Начало эпической поэмы о Петре Великом — несколько отрывков большой *поэтической красоты,* но в поэме отсутствует занимательность[1]. *Переложения Псалмов,* богатые поэтическими выражениями. «Письмо о пользе стекла» — истинное торжество мастера, в котором автор более всего показал, в какой степени он владеет своим языком.

Сумароков. Автор плодовитый сверх всяких пределов и в свое время очень знаменитый: ода, трагедия, комедия, сатира, послание, элегия, эклога, басня, эпиграмма, песня — он испробовал все, но не оставил ни в чем образца. Его плодовитость создала ему славу.

Херасков оставил две большие эпические поэмы; первая — о взятии Казани, вторая — о Владимире. Он также писал трагедии, оды, послания. Его язык значительно более плавный, чем язык Сумарокова, но его талант не более выдающийся. Он писал также поэмы в прозе, все такие же слабые, как и его произведения в стихах. В свое время он почитался российским Гомером; теперь он забыт.

Майков. Автор двух шутовских поэм, которые имели большой успех, но от этого они не лучше.

Княжнин. Подражатель французам в своих трагедиях и своих комедиях, рабски им следующий, но одаренный талантом. Некоторые из его комедий удержались на сцене. Он неизмеримо выше Сумарокова. Некоторые из его сцен всегда будут читаться с удовольствием, несмотря на то, что язык с того времени ушел вперед. В своих комедиях, в целом подражательных, в некоторых частностях он удачно осмеял пороки своего времени.

Костров достоин упоминания за перевод в александрийских стихах первых песен «Илиады» и за прозаический перевод Оссиана. Его язык не лишен силы.

Бобров. Талант необработанный, но не без силы. Он оставил много од, написанных напыщенным стилем, и описательную поэму по названию «Таврида». В этом хаосе встречается несколько блестящих поэтических искр.

Богданович. Автор весьма простодушной поэмы под названием «Душенька», подражание Лафонтену. Много изящества, своеобразия, длиннот и дурного вкуса.

Озеров. По времени, в которое выходили в свет его сочинения, он принадлежит к следующему периоду, но по своему языку он связан с этим. Он написал несколько трагедий. Форма в них французская. Язык не отличается

ни изяществом, ни чистотой. Но много силы в выражении, много правды в изображении чувства. Несколько поистине трагических сцен. Несколько хорошо задуманных и выдержанных характеров[2].

Петров. Истинный поэт. Язык неотесанный. Много мыслей и сильных образов. Живописец своего времени. Он воспел в своих одах победы Екатерины Великой. Его героями были Потемкин и Румянцов. Он оставил после себя перевод «Энеиды» александрийскими стихами. Слог его очень шероховатый, но выразительный.

ПРОЗАИКИ

Ломоносов. Похвальные слова Петру Великому и Елизавете. Мало мыслей, но много риторической пышности. Эти два произведения ни в чем не похожи на то, что им предшествовало. Они заставили язык сделать огромный шаг вперед, но окончательно его не установили. *Научные рассуждения об электричестве и металлургии!.. «Опыты Российской истории» — «Российская грамматика». «Риторика»*, обогащенная многими отрывками, переведенными из древних.

Фон-Визин. Автор двух прозаических комедий, полных истинного комизма и дающих точное изображение некоторых смешных сторон своего времени. Эти две комедии остались и останутся навсегда на сцене. Проза Фон-Визина также не содействовала установлению языка. Фон-Визин написал еще письма о Франции, перевел «Каллисфена» Монтескье[3] и письма аббата Террасона[4]. От него остались две очень оригинальные сатиры[5].

Муравьев. Наставник императора Александра. Он написал для своего высокопоставленного воспитанника несколько работ по истории России; отрывки в манере английского «Зрителя», которые он назвал «Обитатель предместья», «Разговоры мертвых»; язык его не безупречно чист; он не владеет им; чувствуется, что он воспитан на французских образцах. Но он полон мыслей и особенно образов. При чтении его произведений чувствуется, что он воспринял все, что есть прекрасного в древней и новой литературе. И во всем, что он написал, видна прекрасная душа, все отмечено печатью чистоты и любви к добру. Он имел мало влияния на своих современников, так как почти ничего не печатал. Его произведения вышли в свет после его смерти[6]. По своим познаниям он был много выше своих современников.

ХАРАКТЕР ЭТОГО ПЕРИОДА

Гений Ломоносова пробудил любовь к литературе. Все, что появлялось в печати, читалось с жадностью. Особенно поэтические произведения возбуждали большой интерес, но довольствовались всем. Восхищались Сумароковым как великим трагиком; видели «Илиаду» в слабой поэме Хераскова. Чувствовали прекрасное, но еще не умели отличать плохое. Вкус находился еще в колыбели, и критика была неизвестна. Этот период может быть назван *пробуждением гения и поэзии.* Его вторая половина была отмечена появлением человека, который не принадлежит к какой бы то ни было школе, гения оригинального, своенравного, без культуры, но в своем роде единственного и истинного представителя русской поэзии. Это *Державин.* Он воспевал славу русского оружия в царствование Екатерины, как Ломоносов и Петров, но, тогда как они были лишь панегиристами государей и военачальников, Державин сохранял независимость от героев своих стихотворений. Он во все вкладывает свою собственную поэзию, он философ у подножия трона, он рисует самого себя в том, что он говорит о других; он пробуждает великие и патриотические идеи, и в то же время он рисует природу неподражаемыми чертами. Его произведения не являются поучительными образцами, но они полны жара, который электризует и пробуждает поэтическое чувство. Этот период *обогатил поэтический язык и подготовил материал для прозы.* Было сделано много переводов, в особенности с французского. Все эти переводы не искусны, но они свидетельствуют о движении, которое тогда существовало в литературе. Наконец, человек мало просвещенный, но одаренный большим природным умом и полный любви к знанию, *Новиков* много способствовал распространению любви к литературе. Он основал типографическую компанию, сам редактировал сатирический журнал под названием «Живописец», который в свое время читался с жадностью, и, что является его главной заслугой, способствовал тому, чтобы открыть Карамзину литературное поприще.

Академический словарь.

III период

Его представителями являются *Карамзин* в прозе и *Дмитриев* в поэзии.

Появление журнала, который Карамзин начал редактировать по возвращении из своего путешествия, произвело

полный переворот в русском языке. Карамзин открыл тайну *слова* в прямом значении — ясности, изящества и точности. Вкус, свойственный Карамзину в прозе, является свойством Дмитриева в стихах. Они почти установили язык. В будущем писатели могут его обогатить, внося в него черты, свойственные их личному дарованию, но ему уже не предстоит испытать никаких глубоких изменений.

ПИСАТЕЛИ ЭТОГО ПЕРИОДА

В ПРОЗЕ

Карамзин. Можно разделить его поприще на три периода:

I. *Начало. Редактирование «Московского журнала»,* в котором он издал отрывки своих «Писем русского путешественника» и повести, позже напечатанные отдельно. Эти произведения, отмеченные печатью вкуса, носят еще характерные черты молодости. Они послужили к распространению вкуса изящного. И заметки на те иностранные произведения, которые К[арамзин] печатал в своем журнале, возбудили интерес к иностранной литературе и были ростками здоровой критики.

II. *Редактирование «Вестника Европы».* Это вершинная точка Карамзина. Его проза достигает здесь истинного совершенства. Этот журнал не мог произвести того впечатления, какое вызвал первый; но он имел другое влияние. Он направил внимание на политические темы и имел большое влияние на мышление современников. Его рассуждения на некоторые современные политические предметы и на некоторые моральные темы являются образцами в своем роде. Он придал мысли привлекательность очарованием своего стиля.

III. *«История государства Российского».* Нельзя сказать, чтобы проза Карамзина сделала успехи в его «Истории»! Но богатство этой темы дало ему возможность развернуть ее во всех ее формах. Эта «История» как литературное произведение — клад поучений для писателей. Они найдут там и тайну того, как надобно пользоваться своим языком, и образец того, как следует писать большое произведение[7].

После Карамзина нельзя назвать ни одного писателя в прозе, который произвел сколько-нибудь сильное впечатление. Вообще после него пишут с большей правильностью; но его искусство осталось его тайной. Он породил много подражателей, которые хотели овладеть его манерой, но проявили лишь свою посредственность. *Макаров*[8]

редактировал критический журнал; он писал с достаточной правильностью, но язык его сух. *Батюшков* внес в свою прозу очарование и италианское благозвучие своих стихов. *Жуковский*, будучи редактором «Вестника Европы» после Карамзина, издал несколько отрывков в прозе. Каждый из этих писателей имеет свои индивидуальные заслуги; но они не достигли искусства своего учителя, к тому же то, что они написали, незначительно и не послужило движению языка вперед.

ПОЭТЫ

Дмитриев. Его подражания Лафонтену и его сказки вызвали подлинный переворот в поэтическом языке. До него Ломоносов и особенно Державин дали образцы поэтических красот: они открыли путь дерзанию. *Дмитриев,* не сдерживая его, умерил его своим вкусом. В своих стихотворениях он учил искусству поэтически и правильно выражаться. Как и Карамзин, он показал тайну употребления слова в прямом значении без ущерба для поэтической свободы выражения. От него осталось около сотни басен, все заимствованные у Лафонтена, прелестные сказки, много песен, которые сделались народными, и несколько од, которые, хотя и не блещут дерзанием и своеобразием Державина, являются, однако, в своем роде прекрасными образцами. Дмитриев установил поэтический язык.

Нелединский. Автор нескольких песен, которые также сделались народными. Он далек от безупречности Дмитриева, но восхищает пылом, который согревает его стихи и который обеспечивает им долголетие, так как то, что они выражают, является правдой, а правдивое всегда молодо.

Хемницер. Автор сборника басен, пользующихся уважением. Язык весьма простодушен, но в то же время очень прозаичен.

Крылов. Истинный поэт. В своем роде он, так же как Державин, представляет собой нашу национальную поэзию[9]. Дмитриев до него издал свои басни, но он повлиял на свое время не как баснописец, а как создатель изящного стиля в поэтическом языке. Его басни все подражательны. Басни Крылова почти все оригинальны. У него нет той безупречности языка, которой обладает его предшественник, но как художник он крупнее. Многие из его стихов сделались пословицами. Он является философом-наблюдателем и чудесно рисует то, что происходит перед его глазами. Его басни — богатая сокровищница идей и опыта. С этой стороны они могут выдержать

сравнение со всем, что есть наиболее совершенного во всех литературах. Державин в своих одах выразил блестящую сторону своего века, Крылов в своих баснях изобразил смешную сторону и прозаические нравы своего времени: благодаря этому он может быть назван поэтом — представителем своего народа.

Жуковский. Мне затруднительно говорить об этом авторе, которого я знаю лично, не потому, чтобы он был в числе писателей, известных мне по их прекрасным стихам, а потому, что я сам — этот автор. Однако необходимо произнести справедливую оценку. Я думаю, что он привнес кое-что в поэтический язык, выражая в своих стихотворениях некоторые понятия и чувства, которые были новыми. Его стихотворения являются верным изображением его личности, они вызвали интерес потому, что они были некоторым образом отзвуком его жизни и чувств, которые ее заполняли. Оказывая предпочтение поэзии немецкой, которая до него была менее известна его соотечественникам, он старался приобщить ее своими подражаниями к поэзии русской...

Он, следовательно, ввел новое, он обогатил всю совокупность понятий и поэтических выражений, но не произвел значительного переворота.

Батюшков. Никто в той мере, как он, не обладает очарованием благозвучия. Одаренный блестящим воображением и изысканным чувством выражения и предмета, он дал подлинные образцы слога. Его поэтический язык неподражаем в отношении выбора и гармонии выражения. Он писал любовные элегии, очаровательные послания, лирические опыты. Все они замечательны по своей законченности, которая не оставляет ничего желать. Его талант пресекся в тот момент, когда его мощь должна была раскрыться во всей своей полноте.

Вяземский. Язык мощный и насыщенный. Он выражает многое в немногих словах, что нередко придает его выражениям нечто принужденное и резкое. Он прекрасно владеет сатирическим стихом и эпиграммой. Его проза также очень сильна, но ей еще более свойствен недостаток его стихотворений — стремление вместить слишком многое в небольшом пространстве.

Востоков. Настоящий поэтический талант. Много мыслей, пламенность слога, воображение, но язык мало отшлифованный[10].

Гнедич. Его перевод «Илиады» гекзаметрами является большой услугой, которую он оказал русскому языку.

Свойством этого периода является введение изящества

и правильности. Язык приобрел более прочный фундамент; его формы определились, но все его средства еще далеко не изучены. Он имел лишь единственного истинно одаренного человека в прозе, который использовал ее богатства, но для того, чтобы их все познать, необходимо, чтобы ею овладели многие писатели-мыслители. Язык подчинится их идеям и будет совершенствоваться, становясь богаче. В настоящее время он богат лишь в области поэзии.

ДВА НАПРАВЛЕНИЯ. РУССКОЕ И СЛАВЯНСКОЕ

Противник Карамзина адмирал *Шишков,* министр народного просвещения, мысль которого была дать преобладание в нашей словесности славянскому наречию Библии. Мысль явно ложная, так как этот язык является некоторым образом языком мертвым! Он существует для нас только в переводе Священного писания. Можно его использовать для того, чтобы обогатить живой язык; но именно этот язык может и должен быть усовершенствован. Шишков обвинял Карамзина в том, что он исказил язык, введя в него иностранные формы, особенно галлицизмы. Карамзин, напротив, необычайно очистил язык. Он сложился как писатель по образцу великих иностранных писателей — это правда; но умел усвоить то, что заимствовал. Его обвинитель, напротив, употребляя старые выражения или плохо переводя иностранные термины, которые обычай уже ввел в язык, вопиял против галлицизмов фразами, которые были наполнены ими[11].

Настоящий период еще в цветении. Уже есть писатель, который подает надежды сделаться его представителем. Это — молодой Пушкин, поэт, который достиг уже высокой степени совершенства в смысле стиля, который одарен оригинальным и творческим гением. Появление «Истории государства Российского», которая заканчивает предыдущий период, передает в то же самое время свои характерные черты и тому периоду, который начинается. Это — золотые россыпи, которые открыты для национальной поэзии. До сих пор для наших поэтов отечественные анналы были до известной степени скрыты туманом летописей и *историй* еще хуже летописей — гений Карамзина осветил ярким светом минувшие времена! От его светильника поэзия зажжет свой факел! И поэт, который способен на это, существует. Он может создать свой собственный жанр. Его первые опыты — произведения мастера. Теперь он занимается трагедией, предмет которой заимствован из нашей истории[12]; он отвергнул жалкие

образцы французов, которые до настоящего времени оказывали давление на драматическую поэзию, и Россия может надеяться получить свою национальную трагедию. Среди писателей, которые подают надежды, можно назвать *Козлова,* автора небольшой поэмы «Чернец», *Грибоедова,* автора комедии, в которой можно найти остроумные сцены, *Глинку,* лирического поэта, полного воодушевления, барона *Дельвига,* молодого *Языкова, Баратынского* и т. д.[13].

Проза не так богата. Пишут много, но оригинальных сочинений мало. Много журналов, но эти журналы не могут быть названы выразителями национальных мыслей... Критика, появляющаяся на их страницах, незначительна... Не нужно, однако, среди такого множества посредственных писателей в прозе забывать *Греча,* слог которого имеет живость, но не свободен от дурного вкуса. В течение 15 лет он является редактором лучшего русского журнала — это уже заслуга. Кроме того, он занимается составлением русской грамматики, которая, несомненно, будет трудом, достойным уважения[14].

РЕЧЬ И. А. КРЫЛОВУ

2 февраля 1838

Любовь к словесности, входящей в состав благоденствия и славы отечества, соединила нас здесь в эту минуту, Иван Андреевич! Мы выражаем эту нам общую любовь, единодушно празднуя день вашего рождения. Наш праздник, на котором собрались здесь немногие, есть праздник национальный; когда бы можно было пригласить на него всю Россию, она приняла бы в нем участие с тем самым чувством, которое всех нас в эту минуту оживляет, и вы от нас немногих услышите голос всех своих современников. Мы благодарим вас, во-первых, *за самих себя:* за столь многие счастливые минуты, проведенные в беседе с вашим гением; благодарим за *наших юношей* прошлого, настоящего и будущих поколений, которые с вашим именем начали и будут начинать любить отечественный язык, понимать изящное и знакомиться с чистою мудростью жизни; благодарим за *русский народ,* которому в стихотворениях своих вы так

верно высказали его ум и с такою прелестью дали столько глубоких наставлений; наконец, благодарим вас и за *знаменитость вашего имени:* оно сокровище отечества и внесено им в летописи его славы. Но, выражая перед вами те чувства, которые все находящиеся здесь со мною разделяют, не могу не подумать с глубокою скорбью, что на празднике нашем не достает *двух,* которых присутствие было бы его украшением и которых потеря еще так свежа в нашем сердце. Один, знаменитый предшественник ваш на избранной вами дороге, недавно кончил прекрасную свою жизнь, достигнув старости глубокой, оставив по себе славное, любезное отечеству имя. Другой, едва расцветший и в немногие годы наживший славу народную, вдруг исчез, похищенный у надежд, возбужденных в отечестве его гением. Воспоминание о Дмитриеве и Пушкине само собою сливается с отечественным праздником Крылова. Заключу желанием, которое да исполнит Провидение, чтобы вы, патриарх наших писателей, продолжали многие годы наслаждаться цветущею старостью и радовать нас произведениями творческого ума своего, для которого еще не было и никогда не будет старости. Оглядываясь спокойным оком на прошедшее, продолжайте извлекать из него те поэтические уроки мудрости, которыми так давно и так пленительно поучаете вы современников, уроки, которые дойдут до потомства и никогда не потеряют в нем своей силы и свежести, ибо они обратились в народные пословицы, а народные пословицы живут с народами и их переживают.

СТАТЬИ 1840-Х ГОДОВ

О ПОЭТЕ И СОВРЕМЕННОМ ЕГО ЗНАЧЕНИИ

ПИСЬМО К Н. В. ГОГОЛЮ

Прекрасное, трогательное письмо твое застало меня за твоею книгою: я был занят прикреплением к бумаге некоторых мыслей, которые бродили в голове при чтении твоей статьи о том, что такое слово; твое письмо пришло кстати: оно дополняет печатную статью, а написанное мною на твое рассуждение о важности слова будет в то же время и ответом на письмо твое.

Стихи Державина:

За слова меня пусть гложет,
За дела сатирик чтит [1],—

служащие, так сказать, темою твоей статьи, не имеют, по моему мнению, никакого ясного смысла: ошибки писателя не извиняются его человеческими добродетелями; и самолюбие поэта, оскорбленное критикою, не утешится, когда он сам себе или его аристарх ему скажет: ты *негодный поэт, но человек почтенный.*

Но то, что сказал Пушкин о стихах Державина [2], весьма значительно — оно будет теперь главным предметом моей с тобою беседы. Прошу, однако, не пугаться, ибо я намерен, как говорится, начать с *яиц Леды;* хочу длинным обходом прийти с тобою к выражению Пушкина: *слова поэта суть уже дела его.*

Не имея возможности постигнуть существа духовного в нем самом и выразить материальным словом его неразделимости, его единства, мы дробим нашу душу на разные способности, делим ее, так сказать, на участки и к каждому из них приписываем особенную, отдельную ее способность. Говоря о *теле,* мы можем определенно означать и все его определенно в нем действующие члены; мы говорим *голова, глаза, рука, нога* и прочее; но говоря *ум, воля* и тому подобное, мы разными именами означаем одно и то же, то есть *всю душу,* в разных только образах ее действия; нет такой особенной части в душе, которая была бы только *ум или воля,* все это — вся душа, полная, всегда неразделимо действующая. Мы только для ясности принуждены прибегнуть к раздроблению единства на

части. Душа *мыслит, избирает* (то есть отвергает или принимает), *творит, верует;* сии разные образы действия одной и той же души мы называем: *ум, воля, творчество, вера.*

Ум (говоря языком обыкновенным, то есть раздробляя наше духовное единство на способности отдельные) есть самая низшая, но в то же время и самая многообъемлющая, основная, все действия других способностей проникающая и определяющая способность души нашей. Он действует в пределах материального мира, определяет форму, измеряет движение, из вещественных форм извлекает понятия общие и из движения закон (то есть из того, *что всегда* бывает, то, что всегда *должно быть*), из неизменяющегося неизменное. Я назвал ум *низшею* способностью души потому, что он совершенно подчинен закону необходимости: первый пункт (le point de depart), передовое положение (Vordersatz) могут некоторым образом быть избраны произвольно; произвольность может быть также и в более или менее упорном пребывании на избранном пути, но самый этот путь (то есть весь ход ума, все сцепление выводов с их необходимым результатом) от ума независим — путь ума есть путь по железной дороге: здесь свободен только выбор места в вагоне, то есть выбор первого пункта отбытия; все остальное повинуется железной силе релей, раз скованных и к земле навсегда прикрепленных. Мы быстро и, по-видимому, произвольно движемся вперед; но эта произвольность мнимая: мы не властны ни переменить движения, ни управлять им; самая сила влекущего нас паровоза есть только сила, а не власть, и беда, если она хоть на миг покинет направление, в начале пути ею полученное. Во-вторых, наш ум есть способность низшая и потому, что он ничего из самого себя не извлекает, что все его создания, сколь ни кажутся они самобытными, извлечены из внешнего, вещественного мира, суть, так сказать, умственное потомство материальности в первом, десятом, двадцатом колене. *Воля* стоит степенью выше ума: она *свободна;* но объем ее действий гораздо ограниченнее: она только избирает или отвергает, руководствуясь законом нравственным (которого постижение и определение есть дело ума), но руководствуясь самобытно, то есть имея власть решить *согласно* или *несогласно* с сим законом. Она выражается в наших *действиях,* и ею только получаем мы характер существ нравственных. Третья способность души, *творчество,* потому должна быть поставлена степенью выше ума и воли, что ее действия не следуют никакому чуждому

побуждению, а непосредственно из души истекают — в ней наиболее выражается божественность происхождения души человеческой, которого признак есть сие стремление творить из себя, себя выражать в своем создании, без всякого постороннего повода, по одному только вдохновению, которое не есть ни ум, ни воля, но и то и другое, соединенное с чем-то самобытным, так сказать, свыше, без ведома нашего, на нас налетающим, другому высшему порядку принадлежащим. Наконец, *вера,* то есть способность принимать божественное откровение. Она есть самобытнейшая способность души человеческой: здесь наш ум смиряется, воля властвует без произвола, творчество приобретает характер созерцания, словом, все сливается в одно, в веру, в свободное предание души непосредственно открывающемуся ей Богу.

Теперь мы дошли до крайней точки нашего обхода и можем, возвратясь назад, сказать что-нибудь путное о выражении Пушкина: *слова поэта суть уже его дела.* Для этого надобно, однако, еще предварительно объяснить: что такое *дела* поэта, что такое *поэт* или художник, что есть *художество* и где его *источник?*

Я позволяю себе здесь повторить то, что было мною сказано в другом месте[3]: «Руссо говорит: Il n'y a de beau que ce qui n'est pas — *прекрасно только то, чего нет.* Это не значит: *только то, что не существует;* прекрасное существует, но его *нет,* ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу, но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем; оно не имеет ни имени, ни образа; оно посещает нас в лучшие минуты жизни — величественное зрелище природы, еще более величественное зрелище души человеческой, очарование счастья, вдохновение несчастья и проч. производят в нас сии живые ощущения прекрасного, и весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним грусть, но грусть, не приводящая в уныние, а животворная, сладкая, какое-то смутное стремление; это происходит от его скоротечности, от его невыразимости, от его необъятности. *Прекрасно только то, чего нет,*— в эти минуты тревожно-живого чувства стремишься не к тому, чем оно произведено и что перед тобою, но к чему-то лучшему, тайному, далекому, что с ним соединяется и чего в нем нет, но что где-то и для одной души твоей существует. И это стремление есть одно из невыразимых доказательств бессмертия: иначе отчего бы в минуту наслаждения не иметь полноты и ясности наслаждения? Нет! Эта грусть

убедительно говорит нам, что прекрасное здесь не дома, что оно только мимопролетающий благовеститель лучшего; оно есть восхитительная тоска по отчизне, темная память об утраченном, искомом и со временем достижимом Эдеме; оно действует на нашу душу не одним присутственным *настоящим*, но и неясным, в одно мгновение слиянным *воспоминанием* всего прекрасного в прошедшем и тайным *ожиданием* лучшего в будущем.

А когда нас покидает,
В дар любви у нас в виду
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду[4].

Эта прощальная, навсегда остающаяся в нашем небе звезда есть знак, что прекрасное было в нашей жизни, и вместе знак, что оно не к нашей жизни принадлежит! Звезда на темном небе — она не сойдет на землю, но утешительно сияет нам издали и некоторым образом сближает нас с тем небом, с которого неподвижно нам светит! Жизнь наша есть, так сказать, ночь под звездным небом — наша душа в минуты вдохновенные открывает новые звезды; эти звезды не дают и не должны давать нам полного света, но, украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями по земле!

Это *прекрасное, которого нет* в окружающем нас вещественном мире, но которое в нем находит душа наша, пробуждает ее творческую силу. Душа беседует с созданием, и создание ей откликается. Но что же этот отзыв создания? Не голос ли самого Создателя? Все мелкие, разрозненные части видимого мира сливаются в одно гармоническое целое, в один, сам по себе несущественный, но ясно душою нашей видимый образ. Что же этот несущественный образ? Красота. Что же красота? Ощущение и слышание душою Бога в создании. И в ней, истекшей от Бога, живет стремление творить по образу и подобию Творца своего, то есть влагать самое себя в свое создание. Но Создатель всего извлек это все из самого себя: небытие стало бытием. Человек не может творить из ничего; он только может своими, *заимствованными из создания средствами* повторять то, что Бог создал своею всемогущею волею. Сей произвольный акт творения есть возвышенная жизнь души; целью его может быть не иное что, как осуществление того прекрасного, которого *тайну* душа открывает в творении Бога и которое стремится явно выразить в творении собственном. Сие ощущение и выражение прекрасного, сие пересоздание своими средствами создания Божия есть *художество*. Что же такое

художник? Творец; и цель его не иное что, как самое это *творение*, свободное, вдохновенное, ни с каким посторонним видом не соединенное. В чем состоит *акт творения?* В осуществлении идеи Творца. Верховный художник в самом себе почерпнул и идею и материал создания; земной художник, творя, так же осуществляет свою идею, но материалы и для самой идеи и для ее осуществления он заимствует уже из существующего, ему подлежащего творения Божия; творит же он потому, что по натуре души своей ощущает в себе к тому неодолимое, врожденное стремление. Какие его способы и материалы? Способы: *художество* в разных видах, поэзия, живопись, музыка, ваяние; его материалы: слово, краска, согласие звуков, твердая масса. Самое высшее из произведений художества есть то, когда художник выражает не только собственную идею, но в своей идее и самого верховного Творца; самое низшее то, когда он с рабскою точностью повторяет видимое творение; между сими двумя крайностями оттенки бесчисленны, начиная от сходного во всех подробностях изображения насекомого до вдохновенного изображения Троицы. *Красота* художественного произведения состоит в истине выражения, то есть в ясности идеи и в ее гармоническом согласии с материальным художественным ее *образом*, который с своей стороны должен быть согласен с *образцом*, заимствованным из создания внешнего. Художество в тесном смысле довольствуется только этою относительною истиною; но художество в обширном, высшем значении имеет предметом красоту высшую. Переводя на свое второбытное создание то, что он находит вокруг себя в создании первобытном, художник, повторяю, должен выражать не одну собственную, человеческую идею, не одну свою душу, но в ней и идею Создателя, дух Божий, все созданное проникающий.

Оставив все прочие художества в стороне, обратимся теперь к тому, которого материал есть *слово* и которое между всеми должно занимать высшую степень, ибо оно непосредственнее всех из души истекает — к поэзии; материалы других заимствуются извне, материал поэта *слово* (образ, тело идеи) прямо из души переходит в форму материальную; прибавлю: все другие художества не иное что, как поэзия в разных видах.

Итак, *слово*. Основываясь на том, что выше сказано о художнике и художестве, мы должны согласиться, что выражение Пушкина: *слова поэта суть уже его дела*, заключает в себе смысл глубокий. Так, слова поэта — дела

поэта. Не принадлежа к разряду дел, заключающихся в тесном кругу ежедневного, они могут быть рассматриваемы и в смысле художественного произведения (более тесном) и в смысле самого художника (более обширном). В первом отношении, если художественные произведения удовлетворяют всем требованиям искусства, то художник прав: он совершил свое дело, произведя прекрасное, которое одно есть предмет художества. В другом, обширнейшем смысле дела художника относятся не к одному его произведению, но к его особенному высшему призванию.

Обыкновенно, рассуждая о художествах, оставляют в стороне художника и творца рознят с его творением. Можно ли допускать или оправдывать такой разрыв, не знаю — по крайней мере не в теории, определяющей не то, что *может* быть и бывает, а то, что всегда *должно* быть. Поэт творит *словом,* и это творческое слово, вызванное вдохновением из идеи, могущественно владевшей душою поэта, стремительно переходя в другую душу, производит в ней такое же вдохновение и ее также могущественно объемлет; это действие не есть ни умственное, ни нравственное — оно просто власть, которой мы ни силою воли, ни силою рассудка отразить не можем. Поэзия, действуя на душу, не дает ей ничего определенного: это не есть ни приобретение какой-нибудь новой, логически обработанной идеи, ни возбуждение нравственного чувства, ни его утверждение положительным правилом; нет! — это есть тайное, всеобъемлющее, глубокое действие откровенной красоты, которая всю душу охватывает и в ней оставляет следы неизгладимые, благотворные или разрушительные, смотря по свойству художественного произведения, или, вернее, смотря по духу самого художника.

Если таково действие поэзии, то сила производить его, данная поэту, должна быть не иное что, как призвание от Бога, есть, так сказать, вызов от Создателя вступить с Ним в товарищество создания. Творец вложил свой дух в творение: поэт, его посланник, ищет, находит и открывает другим повсеместное присутствие духа Божия. Таков истинный смысл его призвания, его великого дара, который в то же время есть и страшное искушение, ибо в сей силе для полета высокого заключается и опасность падения глубокого.

Вопрос: исполнит ли поэт свое призвание, если, живя с откровенными очами посреди чудес творения, будет иметь предметом одну только роскошь этой внутренней поэтиче-

ской жизни и то несказанное самонаслаждение, которое вполне объемлет и удовлетворяет душу в те минуты, когда она горит вдохновением творчества? Исполнит ли поэт свое призвание, когда, с одной стороны, будет иметь в виду одно только художественное совершенство произведений своих, а с другой — только успех, то есть гордое самоубеждение в своем превосходстве и чародейную сладость хвалы и славы? Есть что-то чувственное, что-то унизительное, есть какое-то эгоистическое сибаритство в этом самобоготворении, в этой оргии самолюбия, в этом упоении самонаслаждения, которое в своих действиях так же гибельно для души, как пьянство для силы телесной.

Спросят: кто же из поэтов вполне осуществил идеал поэта? Ответ самый простой: никто. Еще ни один ангел не сходил с неба играть перед людьми на лире и печатать свои стихотворения у Дидота[5] или Глазунова[6]. Но здесь главное не в достижении, а в стремлении достигнуть. В произведениях художества мы наслаждаемся красотою создания, прелестию частей, гармониею целого и тому подобное, но все это есть одна низшая, так сказать, материальная сторона нашего наслаждения: мы можем дать себе отчет в том, что нас увлекает, можем указать на возвышенность или приятность содержания, на точность, живость, необыкновенность выражения, на музыку слов; но то, что *безотчетно* и неуловимо и что, однако, всему этому дает жизнь, это есть *дух поэта,* в создании его тайно соприсутственный! И если он есть дух чистоты, если художественное создание (какой бы, впрочем, ни был предмет его) проникнуто им так же, как образец его, Божие создание, духом Создателя, то и действие его (*дело* поэта, заключенное в его *слове*) будет благодатно, как действие неизглаголанного мироздания на душу, отверстую его святыне. Не в том, что составляет содержание поэтического произведения, заключается его нравственно-образовательное на нас влияние, а в том, что есть сам поэт (сколько бы, повторяю, его личность ни далека была от избранного им предмета): увлекаемые прелестью его создания, мы нечувствительно проникаемся его верою, его любовью, его возвышенностью и чистотою, и они по тайному сродству остаются в слиянии с нами как последний результат поэтического наслаждения.

Что же, спросят, неужели поэт должен ограничиться одними гимнами Богу и всякое другое поэтическое создание считать за грех против божества и человечества? Ответ простой: не произноси имени Бога, но знай Его, верь Ему, иди к Нему, веди к Нему — тогда, что бы ни

встретилось на пути твоем откровенному оку и что бы ни было это встреченное — высокое или мелкое, прекрасное или безобразное, многозначащее или легкое, забавное или мрачное,— все оно, прошед через твою душу, приобретает ее характер, не изменив в то же время и собственного. Поэт в выборе предмета не подвержен никакому обязующему направлению. Поэзия живет свободою; утратив непринужденность (похожую часто на причудливость и своевольство), она теряет прелесть; всякое *намерение* произвести то или другое определенное, постороннее действие, нравственное, поучительное или (как нынче мода) политическое, дает движениям фантазии какую-то неповоротливость и неловкость, тогда как она должна легкокрылою ласточкою, с криками радости, летать между небом и землею, все посещать климаты и уносить за собою нашу душу в этот чистый эфир высоты, на освежительную, беззаботную прогулку по всему поднебесью.

Но поэт, свободный в выборе предмета, не свободен отделить от него самого себя: что скрыто внутри его души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противонамеренно и в его создание. Если он чист, то и мы не осквернимся, какие бы образы нечистые или чудовищные ни представлял он нам как художник; но и самое святое подействует на нас как отрава, когда оно нам выльется из сосуда души отравленной. С благодарностью сердца укажу на нашего современника Вальтера Скотта. Поэт в прямом значении сего звания, он будет жить во все времена благотворителем души человеческой. Какой разнообразный мир обхвачен его гением! Он до всего коснулся, от самого низкого и безобразного до самого возвышенного и божественного, и все изобразил с простодушною верностью, нигде не нарушил с намерением истины, нигде не оскорбил красоты, во всем удовлетворил требованиям искусства. Но посреди этого очарованного мира самое очаровательное есть он сам — его светлая, чистая, младенчески верующая душа; ее присутствие разлито в его творениях, как воздух на высотах горных, где дышится так легко, освежительно и целебно. Его поэзии предаешься без всякой тревоги, с ним вместе веруешь святому, любишь добро, постигаешь красоту и знаешь, какое назначение души твоей; он представляет тебе во всей наготе и зло и разврат, но ты ими не заражаешься, с тобою сквозь толпу очумленную идет проводник, заразе ее недоступный и тебя сопутствием своим берегущий. Цель художественного произведения

достигнута: ты был поражен, приведен в ужас, смеялся, плакал, словом, ты насладился красотою создания поэтического; но в то же время душа твоя проникнута довольством другого рода: она вполне спокойна, как будто более утвержденная в том, что все ее лучшее верно. С такою же благодарностью сердца укажу на Карамзина, которого непорочная душа прошла по земле как ангел света и от которого осталось отечеству в созданной им его «Истории» вечное завещание на веру в Бога, на любовь ко благу и правде, на благоговение пред всем высоким и прекрасным.

С другой стороны, обратим взор на Байрона — дух высокий, могучий, но дух отрицания, гордости и презрения. Его гений имеет прелесть Мильтонова Сатаны, столь поражающего своим помраченным величием; но у Мильтона эта прелесть не иное что, как поэтический образ, только увеселяющий воображение; а в Байроне она есть сила, стремительно влекущая нас в бездну сатанинского падения. Но Байрон сколь ни тревожит ум, ни повергает в безнадежность сердце, ни волнует чувственность, его гений все имеет высокость необычайную (может быть, оттого еще и губительнее сила его поэзии): мы чувствуем, что рука судьбы опрокинула создание благородное и что он прямодушен в своей всеобъемлющей ненависти — перед нами титан Прометей, прикованный к скале Кавказа и гордо клянущий Зевеса, которого коршун рвет его внутренности.

Но что сказать о...[7] (я не назову его, но тем для него хуже, если он будет тобою угадан в моем воображении), что сказать об этом хулителе всякой святыни, которой откровение так напрасно было ему ниспослано в его поэтическом даровании и в том чародейном могуществе слова, которого, может быть, ни один из писателей Германии не имел в такой силе! Это уже не судьба, разрушившая бедствиями душу высокую и произведшая в ней бунт против испытующего Бога, это не падший ангел света, в упоении гордости отрицающий то, что знает и чему не может не верить,— это свободный собиратель и провозгласитель всего низкого, отвратительного и развратного, это полное отсутствие чистоты, нахальное ругательство над поэтическою красотою и даже над собственным дарованием ее угадывать и выражать словом, это презрение всякой святыни и циническое, бесстыдно дерзкое противу нее богохульство, дабы, оскорбив всех, кому она драгоценна, угодить всем поклонникам разврата, это вызов на буйство, на неверие, на угождение чувствен-

ности, на разнуздание всех страстей, на отрицание всякой власти — это не падший ангел света, но темный демон, насмешливо являющийся в образе светлом, чтобы прелестью красоты заманить нас в свою грязную бездну. Не произнося анафемы над человеком, нельзя не предать проклятию такого злоупотребления лучших даров Создателя. Сколько непорочных душ растлила эта демоническая поэзия, обезобразившая перед ними Божий лик, напечатленный в творении, и загрязнившая в самом источнике жизнь их, предав ее одной грубой чувственности.

Из всего сказанного выше легко определить, что такое *дело* поэта — как в тесном, так и в обширном его значении. С одной стороны, то есть в тесном смысле *художественного произведения*, оно состоит в одном *исполнении*, более или менее совершенном, условий *искусства;* с другой, то есть в обширном смысле самого *художества*, оно заключает в себе и *действие*, производимое духом поэта. Подтверждая здесь то, что так прекрасно и справедливо сказал ты в письме своем, назвав искусство *примирением с жизнью*, спрашиваю: поэзия в наше время соответствует ли этому определению? Нет! Поэзия нашего времени имеет и весь его характер — характер вулканической разрушительности в *корифеях* и материальной плоскости в их *последователях*. Уже нет той поэзии, которая некогда была возвеличением, убранством и утехою жизни, которая, с одной стороны, стремила душу к высокому, идеальному и благородствовала жизнь, украшая ее строгую, часто печальную существенность лилейным венком надежды, а с другой — беззаботно играла с жизнью, забавляя ее, как младенца, фантастическими созданиями, светлыми видениями, подобными в красоте своей минутным цветам луга, радующим взор и претворяющим в благовоние воздух. Такое беззаботное наслаждение поэзиею теперь называется ребячеством. Меланхолическая разочарованность Байрона, столь очаровательная в его изображениях и столь пленяющая глубокою (хотя иногда и вымышленною) грустью поэта, истощившись в приторных подражаниях, уступила место равнодушию, которое уже не презрение и не богохульный бунт гордости (в них есть еще что-то поэтическое, потому что есть сила), а пошлая расслабленность души, произведенная не бурею страстей и не бедствиями жизни, а просто неспособностью верить, любить, постигать высокое, неспособностью предаваться какому бы то ни было очарованию. Это самодельное

равнодушие, которым так кокетствуют в наше время поэты, относится к мрачной разочарованности Байрона, как мелкая, искусственная развалина небывалого замка к огромным обломкам Колизея, сокрушенного силою веков, набегами народов и молниями неба. Теперь поэзия служит мелкому эгоизму; она покинула свой идеальный мир и, вмешавшись в толпу, потворствует ее страстям, льстит ее деспотическому буйству и, променяв таинственное святилище своего храма (к которому доступ бывал отворен одним только посвященным) на шумную торговую площадь, поет возмутительные песни толпящимся на ней партиям.

Не до́лжно ли, смотря с унынием и тревогою на то, что кругом нас происходит, терять веру в поэзию и в ее великое земное назначение? Нет! И посреди судорог нашего времени, не заботясь о славе, ныне уже нежеланной и даже невозможной (поелику она раздается всем и каждому на площади подкупными судьями в отрепьях), не думая о корысти, которая всех очумила, поэт, верный своему призванию, скрываясь от толпы, исповедует своему гению:

Не счастия, не славы здесь
Ищу я — быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца
На высоту,— зарей, победу дня
Предвозвещающей, великих дум
Воспламенителем, глаголом правды,
Лекарством душ, безверием крушимых,
И сторожем нетленной той завесы,
Которою пред нами горний мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать и святость жизни
Являть во всей ее красе небесной,—
Вот долг поэта, вот мое призванье!

Он не впадает в разочарованность, видя, как торжествуют разочарователи; он думает про себя:

Что мне до них,
Бесчувственных жильцов земли иль дерзких
Губителей всего святого! Мне
Они чужие. Для чего Творец
Такой им жалкий жребий избрал, это
Известно одному Ему; Он благ
И справедлив; обителей есть много
В дому Отца — всем будет воздаянье.
Но для чего сюда Он их послал —
О, это мне понятно. Здесь без них
Была ли бы для душ, покорных Богу,
Возможна та святая брань, в которой
Мы на земле для неба созреваем?

Мы не затем ли здесь, чтобы средь тяжких
Скорбей, гонений, видя торжество
Порока, силу зла и слыша хохот
Бесстыдного разврата иль насмешку
Безверия, из этой бездны вынесть
В душе неоскверненной веру в Бога?..
Поэзия религии небесной
Сестра земная, светлолучезарный
Маяк, самим создателем зажженный,
Чтоб мы во тьме житейских бурь не сбились
С пути. Поэт, на пламени его
Свой факел зажигай! Твои все братья
С тобою заодно засветят каждый
Хранительный свой огнь, и будут здесь
Они во всех странах и временах
Для всех племен звездами путевыми;
При блеске их, что б труженик земной
Ни испытал—душой он не падет,
И вера в лучшее в нем не погибнет.
И пусть разрушено земное счастье,
Обмануты ласкавшие надежды
И чистые обруганы мечты...—
Об них ли сетовать? Таков удел
Всего, всего прекрасного земного!..
Но не умрет живая песнь твоя;
Во всех веках и поколеньях будут
Ей отвечать возвышенные души...
Поэт, будь тверд! душою не дремли!
Поэзия есть Бог в святых мечтах земли[8].

О МЕЛАНХОЛИИ В ЖИЗНИ И В ПОЭЗИИ

1. ОТРЫВОК ПИСЬМА

В «Москвитянине» было напечатано мое письмо о переводе Гомеровой «Одиссеи». В нем между прочим сказано следующее:

«... Какое очарование в этой работе, в этом подслушивании первых вздохов Анадиомены, рождающейся из пены моря (ибо она есть символ Гомеровой поэзии), в этом простодушии слова, в этой первобытности нравов, в этой смеси дикого с высоким, вдохновенным и прелестным, в этой живописности без излишества, в этой незатейливости и непорочности выражения, в этой болтовне, часто чересчур изобильной, но принадлежащей характеру безыскусственности и простоты, и особенно в этой меланхолии, которая нечувствительно, без ведома поэта, кипящего и живущего с окружающим его миром, все

проникает, ибо эта меланхолия не есть дело фантазии, созидающей произвольно грустные, беспричинные сетования, а заключается в самой природе вещей тогдашнего мира, в котором все имело жизнь, пластически могучую в настоящем, но и все было ничтожно, ибо душа не имела за границей мира своего будущего и улетала с земли безжизненным призраком; и вера в бессмертие посреди этого кипения жизни настоящей никому не шептала своих великих, всеоживляющих утешений. Кажется, что г-жа Сталь первая произнесла, что с религиею христианскою вошла в поэзию и вообще в литературу меланхолия[1]. Не думаю, чтобы это было справедливо. Что такое меланхолия? Грустное чувство, объемлющее душу при виде изменяемости и неверности благ житейских, чувство или предчувствие утраты невозвратимой и неизбежной. Таким чувством была проникнута светлая жизнь языческой древности, светлая, как украшенная жертва, ведомая с музыкою, пением и пляскою на заклание. Эта незаменяемость здешней жизни, раз утраченной, есть характер древности и ее поэзии; эта незаменяемость есть источник глубокой меланхолии, никогда не выражающейся в жизни, но всегда соприсутственной тайно, зато весьма часто выражающейся в поэзии. Кто из новейших имеет более меланхолии Горация? Но Горациева меланхолия понятна; она его естественная, неискусственная физиономия, тогда как меланхолия новейших поэтов бывает часто одно кривляние. Христианство и в этом отношении, как и во всяком другом, произвело решительный переворот: там, где есть Евангелие, не может уже быть той меланхолии, о которой я говорил выше, которою все запечатлено в доевангельском мире; теперь лучшее, верховное, всё заменяющее благо — то, что одно неизменно, одно существенно, дано один раз навсегда душе человеческой Евангелием. Правда, мы можем и теперь, как и древние, говорить: земное на минуту, все изменяется, все гибнет; но мы говорим так о погибели одних внешних, чуждых нам призраков, заменяемых для нас верным, негибнущим, существенным, внутренним, *нашим;* а древние говорили о гибели того, что, раз погибнув, уже ничем заменяемо не было.

2. ЗАМЕЧАНИЯ НА ПИСЬМО

На эту статью были сделаны весьма остроумные замечания; прилагаю их здесь с моим на них ответом:

«С большим удсвольствием читал я в «Москвитянине» твои стихи и письмо, твою поэтическую исповедь. Что же

касается до *меланхолии,* то прав и ты, права г-жа Сталь. Впрочем, так и быть должно: нет ничего безусловного и отдельно целого. Конечно, в Горации есть уныние, но это уныние ведет к тому, что надобно торопиться жить, петь и веселиться; а новейшее или христианское уныние ведет к тому, что уныние есть обязанность, душа жизни. Ты говоришь: там, где есть Евангелие, не может уже быть той меланхолии, которою все запечатлено в доевангельском мире. Нет, где есть Евангелие, там не может или по крайней мере не должно быть отчаяния, а унынию есть место, и большое. Верую, Господи, помоги моему неверию, разве эта молитва не есть вопль уныния? А когда Христос молил, чтобы пронеслася мимо чаша, а когда с него падал кровавый пот, а когда он воскликнул: «прискорбна есть душа моя до смерти» — разве это не уныние? Религия древности есть *наслаждение;* ему строили алтари и вся жизнь древняя была служением ему. Религия наша — *страдание;* страдание есть первое и последнее слово христианства на земле. Следовательно, с Евангелием должно было войти уныние в поэзию — стихия, совершенно чуждая древнему миру, по крайней мере в этом отношении. Не будь бессмертия души, не будет и сомнения и тоски. Смерть тогда сон без пробуждения, и прекрасно! О чем тут тосковать? Все уныние, вся тоска о том, что, засыпая, не знаешь, где и как проснешься; тоска в том, что на жизнь смотришь, как на лоскуток чего-то, как на программу, как на лотерейный билет, не зная, что вынется. Незаменяемость здешней жизни, раз утраченной, в виду чего-то, в виду живого чувства было бы грустно, но в виду бесчувствия, ничтожества она, разумеется, и сама ничто. Кажется, Сенека сказал: «Чего бояться смерти? При нас ее нет, при ней нас уже нет»[2]. Вот вероисповедание древнего мира. А у нас напротив: «Смерть начало всего». Тут поневоле призадумаешься».

3. ОТВЕТ НА ЗАМЕЧАНИЯ

... Жаль, что перед глазами моими нет моего письма, напечатанного в «Москвитянине» без моего ведома. Я не помню, что и как в нем сказано; следственно, не могу защищать своих выражений, может быть и ошибочных, ибо письмо написано наскоро. Я, правда, перечитал его и про себя, и потом с Гоголем, но теперь ни слова не помню, и, конечно, многое в нем сказано неопределенно и многие выражения неточны. Мне остается возражать на твои мысли и на твои слова. Мне кажется, что ты в своих

положениях ошибаешься, и ошибаешься оттого, что не сделал для себя *ясной дефиниции* главного предмета, о котором говоришь. Ты смешиваешь два понятия, совершенно разные: меланхолию и печаль, или скорбь (а не уныние, как ты выражаешься; уныние есть только следствие печали, овладевшей душою и преодолевшей силу ее).

Что такое меланхолия? Грустное состояние души, происходящее от *невозвратной* утраты, или уже совершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины *внешние,* истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует. *Скорбь или печаль* есть состояние души, томимой внутренней болезнию, из самой души истекающею; и хотя причины скорби могут быть внешние, но они, поразив душу, не дают ее ей самой, и скорбь в ней тогда так же присутственна, как и сама жизнь. *Меланхолия* питается извне; без внешнего влияния она исчезает. *Скорбь* питается извнутри, и если душа, ею томимая, не одолеет ее, то она обращается в уныние, ведущее наконец к отчаянию; если же, напротив, душа с нею сладит, то враг обращается в друга союзника, и из расслабляющей душу силы (то есть из силы этой скорби, ее гнетущей) вдруг рождается великое могущество, удвоивающее жизнь. *Меланхолия* есть ленивая нега, есть, так сказать, грустная роскошь, мало-помалу изнуряющая и наконец губящая душу. *Скорбь,* напротив, есть деятельность, столько же для победившей ее души образовательная и животворная, сколько она может быть разрушительна и убийственна для души, ею побежденной. Из всего сказанного ясно, что никак не до́лжно смешивать понятия меланхолии с понятием скорби. Напоследок главное, существенное различие между *меланхолиею и скорбию* (я говорю здесь в смысле христианина, для которого в сем отношении нет ничего сомнительного, который все строит на твердом пункте Откровения) — главное различие состоит в том, что *меланхолия,* грустное чувство, извлекаемое из неверности, непрочности и ничтожности всего житейского, ничем не заменяемого по утрате его, не может быть свойством, *внутреннею* принадлежностию души, по природе своей бессмертной, а потому и чувствующей явно или тайно свое бессмертие, несовместное с чувством ничтожества, но что она входит в душу *извне,* из окружающего ее рыхлого мира, как нечто ей постороннее, и к ней прилипает, как нарост, как корка, ей чуждая; тогда как *скорбь* есть неотъемлемое свойство души, бессмертной по своей природе, божественной по своему происхождению,

но *падшей* и носящей в себе, явно или тайно, грустное чувство сего падения, соединенное, однако, с чувством возможности вступить в первобытное свое величие. Откровение дает деятельную жизнь сему темному врожденному чувству, приводя его в ясность и указывая на средства исцелить недуг падения. Пока души не преобразовало Откровение, до тех пор она, обретая в себе эту, ей еще неясную скорбь, стремится к чему-то высшему, но ей неизвестному, и чем сильнее внутренняя жизнь ее, тем сильнее и это стремление и тем глубже проникается она этой тайною скорбью. Но как скоро Откровение осветило душу и вера сошла в нее, скорбь ее, не переменяя природы своей, обращается в высокую деятельность, благородствует душу и, не произведя в ней раздора с окружающим миром, оценивает его блага, ничтожные сами по себе, но существенные, когда они подчинены благам вышним, которые их заменяют, не уничтожая временной их значительности в здешнем мире. Эта скорбь есть душа христианского мира. Пока она не оперлась на веру и Откровение, она может повергнуть в уныние и безнадежность, ибо тогда врожденное стремление души не имеет предмета. С верою же (под словом *вера* я разумею одну только веру в Христа) она ведет к глубокому миру и наконец принимает на себя светлый образ этого мира, при котором все земное становится ясным и все наше драгоценнейшее верным! Это состояние души не есть *знание*, ибо человек не создан *знать*, но более, нежели *знание:* это вера, самый возвышенный, самый свободный и самобытный акт души человеческой, вера — дитя скорби. Блаженный Августин, кажется, говорит: «Мне не нужно *знать*, чтобы верить, но верить, чтобы *знать*»[3].

Покажется парадоксом, если сказать, что меланхолия есть *элемент* мира древнего (здесь под миром древним разумеется классический мир греков и римлян), но оно так! Я говорю *элемент*, то есть состав, входящий в образование внутреннего характера жизни древних. Они имели вполне развитую гражданскую материальную жизнь, но не имели *дополнения*, необходимого этой жизни, того именно, что ее упрочивает и благородствует; их религия принадлежала тесным пределам этой материальной жизни; она не входила во внутренность души, напротив, извлекала ее из самой себя, наполняя внешний мир, ее окружающий, своими поэтическими созданиями, повторявшими в другом только размере все события ежедневной материальной жизни. Но в замене земным утратам ничто не представляла. Отец богов, Юпитер, сам

был великий развратник; утешить и подкрепить в бедах он не был способен, принимал экатомбы[4], но не мог ничего против слепого, безжалостного фатума. Все сокровища были на земле; все заключалось в земных радостях, и все с ними исчезало. Итак, естественно, что душа, ничего, кроме сих изменчивых благ, не имея, к ним с жадностию прилипала и предавалась их наслаждению, отвратив глаза от Парки, во всякое время с ним неразлучной. У каждого на пиру жизни висел над головою, на тонком волоске, меч Дамоклесов; но потому именно, что он у *каждого* висел над головою, все общею толпою шумели весело на пиру и спешили насытиться по горло. Каждый сам про себя, ясно или неясно, чувствовал, что, когда соберут со стола, уже другого ему не накроют; но, увлеченный общим шумным порывом, не обращал внимания на это чувство или вопреки ему удвоивал свои подвиги на всемирной оргии. Иногда какой-нибудь Гораций, но и тот только для того, чтобы подстрекнуть наслаждение, восклицал посреди этой суматохи:

Лови, лови летящий час!
Он, улетев, не возвратится![5]

Эти слова меланхолически высказывают печальную *истину;* но только для того, чтобы сильнее прилепить к милому *заблуждению,* чтобы наложить новый блестящий покров на скелет жизни. Но этот скелет во всей своей отвратительности выскакивал из цветов, на него набрасываемых беспечностию, когда какой-нибудь простодушный Гомер, совсем не мысля щеголять меланхолическими картинами, приводил своего Одиссея к вратам Аида и заставлял тени умерших высказывать ему тайну жизни. Все это доказывает, что в мире древнем меланхолия (в том смысле, который я к сему слову привязываю), будучи печальным, постоянным элементом самой жизни, потому именно не могла быть высказываема, а только временем бывала ощутительна в ее внешних проявлениях. Древние брали жизнь *целиком:* спешили вполне ею воспользоваться; наслаждение было их единственною целью; далее здешней жизни ничто им не представлялось. И они умели употреблять ее по-своему; и это искусство употребления жизни особенно выражается в поэзии и в скульптуре; какая верность, свежесть, полнота форм, какое пластическое совершенство! И если что-нибудь меланхолическое проскакивает в этих пленительных, светлых образах, то это как будто ненароком; это тайна, невольно проговорившаяся; это колодник, заключенный в темном подвале под чертогом пиршественным, на минуту вырвавшийся из

затвора и пробежавший перед толпою пирующих, чтобы снова попасть в руки тюремщиков и возвратиться в свое темное заключение. Христианство своим явлением все преобразило. И если велик переворот, в жизни общественной им произведенный, то переворот, произведенный во внутренней жизни, гораздо обширнее и глубже. Откровение разоблачило перед человеком его высокую природу и возвеличило человеческую душу, указав ей ее падение и вместе с ним ее права на утраченное совершенство и блаженство, возвращенные ей *искуплением*. Из внешнего мира материальной жизни, где все прельщает и гибнет, оно обратило нас во внутренний мир души нашей; легкомысленное, ребяческое наслаждение внешним уступило место созерцанию внутреннему; за всякое заблуждение надежды, ласкавшейся обресть верное существенное в изменяющем внешнем, нашлось вознаграждение в сокровищнице веры, которая все наше драгоценное, все, существенно душе нашей принадлежащее, застраховала на уплату после смерти, в ином мире. Какое же место в этом христианском мире может найти меланхолия, которая не иное что, как тоска посреди разрушения и утрат, ничем не заменяемых, тогда как в христианском мире, по-настоящему, нет утрат! Гибнет только то, что не наше; все же, что составляет верное достояние и сокровище нашей души, упрочено ей на всю вечность. До христианства душа, еще не воздвигнутая искуплением, была преисполнена темным чувством падения, тайною, часто неощутительною печалию (эта печаль относительно внешнего есть то, что я называю меланхолиею). Христианство, победив смерть и ничтожество, изменило и характер этой внутренней, врожденной печали. Из *уныния*, в которое она повергла и которое или приводило к безнадежности, губящей всякую внутреннюю деятельность, или насильственно влекло душу в заглушавшую ее материальность и в шум внешней жизни, оно образовало эту животворную *скорбь*, о которой я говорил выше и которая есть для души источник самобытной, победоносной деятельности.

Но отчего *выражения* меланхолии мы не находим в поэзии древней и отчего им так изобильна поэзия христианская? Древние по той же причине не выражали меланхолии в идеальных произведениях поэзии и искусства, по которой они ее выгнали из своей действительной жизни. И мы видим, как все эти произведения чисты и далеки от всякой туманности, от всякой таинственности, придающей такую прелесть произведениям поэтов и артистов неклассических. Жизнь древних отразилась перед ними в созда-

ниях искусства, во всей ее пластической определенности. (Ибо что иное искусство, как не слепок жизни и мира, сделанный таким точно, каким видит и понимает его душа наша?) Как же очутилось выражение меланхолии в поэзии христианской? Сперва надобно сделать в этом вопросе маленькую поправку: не в поэзии христианской, а в поэзии по *распространении* христианства. Великая разница. Поэт, наполненный духом Евангелия, поэт-христианин не может ни сам предаваться той меланхолии, о которой говорено выше, ни передавать ее поэзии. Его вдохновение имеет иной характер. В Данте нет меланхолии; в Шекспире ее нет; в Вальтер Скотте ее не найдешь. Но между тем она одна из самых звучных струн романтической лиры (то есть лиры, настроенной после распространения христианства). Этот феномен изъяснить не трудно: христианство открыло нам глубину нашей души, увлекло нас в духовное созерцание, соединило с миром внешним мир таинственный, усилило в нас все душевное — это отразилось в жизни действительной: страсти сделались глубже, геройство сделалось рыцарством, любовь — самоотвержением; все получило характер какой-то духовности. Это равномерно отразилось и в поэзии: и точно, как древний поэт схватывает живо, свежо и резко окружающие его материальные образы, и только поверхностно, но с удивительною верностью изображает страсти, столь же поверхностные, как и их изображения; поэт романтический, менее заботясь о верности своих очерков, менее заботясь о красоте пластической (в изображении которой, впрочем, и не сравнился бы он с древними, успевшими прежде его схватить все главные черты), углубляется в выражение таинственного, внутреннего, преследует душу во всех ее движениях и высказывает подробно все ее тайны. Теперь пускай поэт романтический, введенный христианством во все тайны души человеческой, не будет в собственной душе своей иметь христианского элемента; пусть будет он по своему вероисповеданию *язычник* (а язычник-*романтик* гораздо более язычник, нежели язычник-*классик;* сей последний — язычник по незнанию, а тот язычник по *отрицанию*), пусть будет он христианин только по эпохе, в которую живет, и *неверующий* по своему образу мнения и чувствования — в какую бездну меланхолии должна погрузиться душа его, обогащенная всеми сокровищами отрицаемого им христианства! В этом арсенале, то есть в арсенале меланхолии, найдет он самое сильное свое оружие, древним неизвестное, и тем сильнейшее, что оно будет в противоположности с окружающим

его миром и что он сам от оппозиции с этим миром присоединит к сильному меланхолическому чувству силу негодования и презрения. Пример Байрон: конечно, обстоятельства жизни помогли освирепеть его гордому гению; но главный источник его меланхолического негодования есть скептицизм. Как поэтическая краска, меланхолия из всех поэтических красок самая сильная; поэзия живет контрастами. Самые привлекательные характеры (то есть поэтически привлекательные) в поэзии суть те, которые наиболее возбуждают чувство меланхолическое: Сатана в Мильтоновом «Раю», Аббадона у Клопштока. В христианском мире, где все ясно и прочно, картины меланхолические никого не пугают; мы наслаждаемся ими, как человек, сидящий на берегу, наслаждается зрелищем бури. И поэты романтические до излишества пользуются сим действительным способом производить поэтические впечатления. Но их меланхолические жалобы, несовместные ни с христианскою скорбью, ни с христианским покоем, из этой скорби истекающим, могут быть трогательны и действительны только тогда, когда выражают не вымышленные, а действительные страдания души, томимой чувством собственного ничтожества и неверности всего, что мило ей на свете, тем более резким, что они сами бежали с отвергнутого ими неба или не имели силы войти в его врата, отворенные христианством, и плачут о нем, в виду его света, как Аббадона, или негодуют на него, как Сатана, его оттолкнувший. Самый меланхолический образ представляет нам Сатана. Он пал произвольно; он все отверг по гордости; он все отрицает, *зная наверное,* что отрицаемое им есть истина. Итак, божественное ему ведомо, и оно было его собственностию, и он, зная его, произвольно свое знание отрицает... неверие с ясным убеждением, что предмет его есть верховная истина и что эта истина есть верховное благо,— что может быть ужаснее такого состояния души и в то же время что грустнее, когда представишь себе, что сей произвольный отрицатель был некогда светлый ангел?

Надобно кончить. Но я написал свое длинное рассуждение (короче написать не умел) по поводу твоих *возражений,* а, собственно, в ответ на *твои слова* не сказал ничего. Следует на минуту и к ним обратиться. «Конечно,— говоришь ты,— в Горации есть уныние, но это уныние ведет к тому, что надобно торопиться жить, пить и веселиться». И я то же говорю; и эта поспешная жадность хватать наслаждение есть признак боязни, что оно быстро уйдет и навеки. «Христианское уныние ведет к

тому, что уныние есть обязанность, душа жизни». Христианского *уныния* нет, а есть христианская *скорбь;* она не есть обязанность; она истекает из самой природы падшего и чувствующего свое падение человека; и потому она может назваться душою жизни; но она не парализует, не расслабляет и не мрачит жизни, а животворит ее, дает ей сильную деятельность и стремит ее к свету. Без веры сия скорбь могла бы привести к унынию и отчаянию; с верою она ведет к светлому миру и смирению. «Верую, Господи! Помоги моему неверию!» Эту молитву я слишком знаю, но она есть крик не уныния, а скорби, и если этот крик вырывается из глубины сердца, то на него будет ответ несомненный, ибо сердце знает, к кому вопиет; знает, что этот им призываемый ему внемлет, что вера есть величайший дар его благодати и что он дает ее, когда произвольно и покорно протянешь руку для принятия его дара. Спаситель на горе скорбел, как человек, но он не унывал, и в эту минуту предпоследнего его земного поприща выразился в нем весь им преобразованный человек, во всей силе своего земного страдания (*душа моя прискорбна до смерти;* да пройдет чаша мимо) и во всей божественности своего ведущего к небу смирения (*не яко же Аз хочу, но яко же Ты*). Страдание и молитва на горе Елеонской есть верховное изображение жизни христианина, которая вся выражается в одном слове: смирение. «Религия древних есть наслаждение; ему строили алтари и вся жизнь древних была ему служением». Это совершенная правда, но это говорю и я. «Религия наша есть страдание; оно первое и последнее слово христианина на земле». Вернее сказать, религия наша есть утешение; страдание есть принадлежность жизни. Ни мы сами не найдем, ни постановления гражданские не создадут для нас такого счастия земного, которое было бы без утрат, и никто не выгонит из жизни испытующего или губящего ее несчастия, из нас самих или из обстоятельств внешних истекающего. Одна религия — и религия христианская (ибо другой быть не может) — заговорила несчастие, заменила высшими, прочными благами блага минутные, и страдание, столь противное безверию, превратилось в драгоценнейшее земное сокровище. Что перед этим наслаждение (то есть наслаждение, взятое как главная пружина жизни)? Чувственное раздражение души, повергающее ее наконец в такое же состояние, в какое излишнее употребление опиума повергает тело. И что должно таиться в глубине той жизни, которая этому идолу строит алтари и ему одному себя покоряет? «С Евангелием должно было

войти уныние в поэзию». Правда! То же говорю и я; но это уныние, вошедшее вместе с Евангелием в поэзию, не из Евангелия вышло. Это объяснено выше.

Последняя твоя фраза весьма замечательна, как остроумное злоупотребление слова: «Не будь бессмертия души, не будет сомнения и тоски; смерть тогда сон без пробуждения, и прекрасно! О чем тут тосковать? Все уныние, вся тоска в том, что, засыпая, не знаешь, где и как проснешься; тоска в том, что на жизнь смотришь как на лоскуток чего-то, как на программу, как на лотерейный билет, не зная, что вынешь. Незаменяемость здешней жизни, раз утраченной, в виду чего-то, в виду живого чувства была бы грустью; но в виду бесчувствия, ничтожества она и сама ничто. Кажется, Сенека сказал: «Чего бояться смерти? При нас ее нет, при ней нас уже нет!» Вот вероисповедание древнего мира. А у нас напротив: смерть начало всего! Тут поневоле призадумаешься». Читая это, подумаешь, что оно написано не живым, а мертвецом, заснувшим тем непробудным сном, который так приятен и роскошен, когда он уже наступил и когда начал нежить усталые члены сибарита, им улелеянного и вбирающего в себя всю сладость усыпления, всю роскошь бесчувствия и самозабвения; подумаешь, что полупробужденный на минуту каким-нибудь гальваническим процессом, этот мертвец высказал, без своего ведома, свою могильную тайну живущим, из которой следует, что сон ничтожности покоен. Хорошо для мертвых; но какая польза от этой тайны живущим, пока они живы, пока они действуют, любят, замышляют великое, страдают, терпят гонение и проч. и проч.? Хорошо же твое вероисповедание древнего мира! Если оно подлинно таково, то что безнадежнее и мрачнее? Если оно подлинно таково, то поневоле, как говоришь ты, призадумаешься; поневоле примешься потом плясать, пить, веселиться и петь, чтобы как-нибудь докружиться до этого сна беспробудного, столь сладкого, как мгновенное последнее событие, и столь печального, как цель долговременной целой жизни. Чтобы отвечать ясно на твою последнюю фразу, надобно просто ее переписать, с некоторыми только вставками. Не будь бессмертия души, не будет и сомнения, а будет, напротив, полное убеждение, что жизнь есть дело случая, преданная во власть слепой необходимости, без ободрительного будущего, с прошедшим, навеки утраченным, с одною мечтательною минутою настоящего, которую скорее надлежит заклеймить наслаждением, чтобы хоть что-нибудь урвать (без надежды его сохранить) у мимолетящего

призрака жизни; не будет и тоски, то есть не будет стремления ни к чему, обещаемому надеждою, упроченному верою, ни к чему еще не нашему, но верному и заменяющему с лихвою наше здешнее неверное; смерть тогда сон без пробуждения, и это совсем не прекрасно! И есть о чем тут тосковать тому, перед кем мерещится вдали один только этот сон как итог, как последний результат жизни; эта вся тоска особенно состоит в том, что, засыпая, он не знает, где и как проснется; не знает потому, что смотрит на жизнь сквозь черное стекло скептицизма, а не при свете истины Спасителя, который говорит: «Да не смущается сердце ваше! Веруйте в Бога и в Меня веруйте; в дому Отца Моего обители многи суть; иду уготовить место ваше, да и вы там будете, где Я буду». Вся тоска в том, что он смотрит на жизнь как на лоскуток чего-то, как на программу, как на лотерейный билет, не зная, что вынется; и смотрит так потому, что, заключив эту жизнь в тесных пределах здешнего праха, хочет ее разгадать своим умом, строящим свои доказательства из того же праха, по закону необходимости, признаваемой гордостью его за свободу, и не спрашивается с вечным откровением, которое на всё даст ответ удовлетворительный, которое в мнимом *лоскутке* показало бы ему вечное целое, истолковало бы ему непонятую им программу, в которой все содержание жизни с ее начала до вечности подробно означено, и убедило бы его, что жизнь не билет лотерейный, вынимаемый Паркою из урны фатума, а вечный жребий, благодатно даруемый свободной душе любовию и правосудием спасающего Бога. Следующих строк я не совсем понимаю, почему и прохожу их мимо. А Сенека, по своему обыкновению, сумничал: мысль его в переводе на здравый смысл можно выразить так: пока мы живы, то еще не умерли; а когда умерли, то уже не живы. Нужно было играть словами, чтобы сказать такую великую истину! Наконец, последнее: «а у нас напротив: смерть начало всего! Тут поневоле призадумаешься». Подумаешь, что, поставив эту смерть в противоположность с вероисповеданием древних, ты хочешь тем сказать, что у них всему начало жизнь. Правда, у древних все жизнь, но жизнь, заключенная в земных пределах; и далее ничего: с нею всему конец. У христиан всё смерть, то есть всё земное, заключенное в тесных пределах мира, ничтожно, и всё, что душа,— нетленно, всё жизнь вечная. И всё это оттого, что у них есть *Один, Который смертию смерть попра и сущим в гробех живот дарова!*

ДВЕ СЦЕНЫ ИЗ «ФАУСТА»

I

В той сцене, которая предшествует явлению Мефистофеля, то есть за минуту перед тем, как овладела им враждебная сила, Фауст переводит из св. писания I главу Иоанна. Он хочет поправить и выразить по-своему мысль евангелиста и такою гордостью становится доступен губительному искушению. Недовольный выражением: *в начале было слово,* он сперва пишет: *в начале была мысль* (Sinn) — потом: *в начале была сила* (Kraft) — отвергает и то и другое и наконец останавливается на выражении: *в начале было дело* (That), которое кажется ему более точным, нежели Иоанново, но которое столь же достойно отвержения, как и оба первые.

Никакой человеческий ум не придумает ничего выше и всеобъятнее этого дивного евангельского «*слова*»; с ним наряду можно поставить только то, которое слышал Моисей из пламенной купины: *Аз есмь сый*[1]. В сем последнем изображен Бог без всякого отношения к созданию; *в слове* евангелиста изображен Бог-создатель во времени и вечности. Выражение *слово* (logos) разом объемлет и то и другое.

Но здесь под *словом* разумеется не одно определенное, языком произносимое и слухом принимаемое слово; но *слово вообще,* то есть и слово — *духовное тело мысли,* вместе с мыслью в минуту ее рождения создающееся в душе нашей, и *слово — материальная одежда этого духовного тела, звук,* его выражающий. По крайней мере оно так в отношении к человеку. Слово человеческое рождается вместе с мыслью, мало-помалу развивается, приобретает более и более определенную духовную форму и наконец, чтобы перейти в действие *внешнее, в сообщение,* из духовного образа переоблачается в образ материальный, в звук; во всем этом есть начало, развитие, постепенность; здесь виден характер ограниченного, временного, человеческого. Слово Божие, напротив, есть Бог — и Бог как творец и Бог как творение, от века бывшее в Боге и с Богом, из воли его истекшее и в нем заключенное, но с ним неслиянное и с ним не тождественное, имевшее начало, ибо оно творение, и безначальное, ибо оно есть *непосредственное* Божие творение, а Бог

действует в вечности, в которой *было, есть и будет* — одно и то же. Неудачная попытка Фауста исправить евангельское выражение служит только к тому, чтобы показать, сколь оно всеобъятно. Каждое из выражений, употребленных Фаустом: *мысль, сила, дело,* заключает в себе только часть того, что вполне и совокупно заключается в выражении евангельском: *слово.* Для всякого творения нужны: *мысль* (намерение, план и начало), *сила* (возможность и средство), *дело* (совершение и конец); по крайней мере таков ход всякого человеческого творения. В творении Божием нет этой постепенности: его мысль есть уже и средство и дело, и все это он сам; и все это совокупно заключается в выражении евангелиста: *слово,* в котором три понятия: *мысль, форма* мысли и *выражение* мысли соединяются в одно. Слово (в смысле Иоанна) принадлежит только Богу; человеку оно недоступно; он только имеет *слова,* которые суть не иное что, как атомы всеобъемлющего Божия слова. Из сего следует, что слово Божие — сам Бог и его истина — не может быть выражено словами человеческими, так же как целое здание не может быть заключено в пылинке, взятой из его мелкого обломка, хотя пылинка сия принадлежит к его составу; все наши слова, то есть все наши невыраженные и выраженные, отдельные и взятые в совокупности мысли, суть только отрывки чего-то целого; сколь бы ни была велика их цепь и что бы она ни обнимала, всё она будет один отрывок, ни к чему не принадлежащий, если первое звено ее не прикрепится к вечному, всё выражающему слову, к Богу. В сем последнем случае она уже не будет иметь этого характера *отрывочности;* она будет прямым радиусом, исходящим из средоточия того круга, которого центр, по словам Паскаля, везде, а окружность нигде[2].

Слово Паскаля имеет необъятное значение: этот центр, который везде, неуловимый нашим умственным зрением, но всё наполняющий, всюду самобытно присутственный и живой, это средоточие, из которого выходят все радиусы к этой окружности, нигде не существующей и представляющей относительно к Богу *всеобъемлемость,* а относительно к человеку *границу,* без которой мы в своей ограниченности ничего постигнуть не можем,— не заключается ли во всем этом какого-то чудного, гиероглифического образа, в котором нам таинственно и очевидно выражается и существо Бога (вечного слова) и отношение к нему разума человеческого? Главное и решительное в действиях нашего разума есть пункт отбытия (point de départ). Прикрепи первое звено твое умственной цепи к

центру — она, потеряв характер отрывочности и сделавшись радиусом, то есть линиею, ведущею прямо к окружности, приобретет по свойству радиуса и его прямизну, его неуклончивость ни направо, ни налево, его направление к одному верному пункту. Напротив, начни цепь своих умствований не из центра — она по натуре своей будет без направления и необходимо должна получить или косность, или ломкость, или кривизну, которые составляют характер всякой линии, между центром и окружностью проведенной, но не из центра *исходящей.* Начиная не из центра, мы на каждом шагу должны сбиваться с пути, ибо, не имея перед собою определенной точки, не имеем и никакого стремления, идем наугад и ни к чему дойти не можем — заблуждение. Начиная, напротив, из центра*, мы при необходимом движении вперед по прямому радиусу должны становиться на каждом пункте его ближе к окружности, и хотя эта окружность для нас недостижима, но стремление к ней в нас существует; и вследствие этого стремления при каждом шаге вперед мы сами в себе становимся к ней приближеннее — истина. Это стремление по определенной линии к границе неопределенной есть наша жизнь во времени. Ибо что есть время? Невидимая математическая линия, между двумя безднами идущая, между безначальностью и бесконечностью; где останавливается стремление земной нашей жизни по этой линии, там исчезает и сама путеводная линия; и две бездны, ею разграниченные, сливаются в одну, в оное непостижимое; неизглаголанное все, заключенное между вездесущим центром и нигде не существующею окружностью, и которого имя — Божия *вечность.*

II

Известны рисунки, сделанные Корнелиусом[3] и Речем[4] для Гетева «Фауста». Реч строго держался истины: он удовлетворительно изобразил для глаз то, что мы видим воображением, читая «Фауста»; в его композиции много разнообразия и живости; в его сценах демонов и ведьм

* Может быть сделан вопрос: если этот центр везде, то откуда бы ни начиналась наша умственная цепь, она все будет начинаться из центра, следственно, заблуждение невозможно? Это справедливо, но только в отношении к Богу: Он везде, а где Он, там истина. Напротив, в отношении к человеку этот центр, везде существующий сам по себе, может существовать для человека только там, где откровение укажет его вере и где вследствие этого указания разум прикрепит к нему первое звено своих умствований. Это прикрепление не есть механическое, необходимое, несознательное — оно есть действие человеческой воли, свободно принимающей откровение, вследствие чего и все прочие звенья должны сами собою из первого в смысле его извиваться.— Примеч. В. А. Жуковского.

много фантазии, но он не переходит за границу *простой* истины; в этом отношении он должен уступить Корнелиусу, в рисунках которого есть *высшая*, идеальная истина, есть величавая значительность, составляющая характер средних веков, к которым принадлежит лицо Фауста; они сначала покажутся не столь привлекательны, как рисунки Реча, но когда в них прилежнее всмотришься, то найдешь, что между ними и первыми такая же разница, какая между огромным, бронзовым рыцарем, лежащим на гробнице с сложенными на молитву руками, работы старинного немецкого скульптора, и мраморною, со вкусом отделанною статуйкой того же рыцаря, легкой работы гениального французского художника времен новейших.

Но здесь дело идет не о сравнении Корнелиуса и Реча, а о том, что они оба, изображая одну и ту же сцену из «Фауста», сделали одну и ту же ошибку.

Вот эта сцена: ночь; Фауст и Мефистофель скачут на черных конях мимо лобного места, на котором с наступлением утра должна быть казнена Маргарита. Там перед глазами Фауста совершается видение; он спрашивает у спутника:

«Что это? Зачем собрались они у виселицы?»

«Кто их знает, что они стряпают!»

«Взлетают, слетают, наклоняются, простираются».

«Дрянь! ночная сволочь!»

«Как будто готовят место, как будто его освящают...

«Мимо! мимо!»

Весьма трудно сохранить в переводе краткость и таинственную выразительность оригинала. Но как же Корнелиус и Реч перевели язык поэта на язык живописи? У Реча (которому здесь надобно отдать преимущество перед Корнелиусом) Фауст глядит изумленными глазами на место казни и хочет удержать бешеного коня своего; Мефистофель с пренебрежением к происходящему и как будто внутренно насмехаясь над своим спутником, беспечно покачивается на своем коне, бегущем во всю прыть. То же самое у Корнелиуса, у которого, однако, в изображении скачущих есть что-то выисканное и преувеличенное. Но и Реч и Корнелиус, оба равно ошибочно поняли таинственное видение, о котором поэт только намекнул, оставив воображению читателя дополнить начатую картину; воображение живописцев не угадало мысли поэта. И тот и другой собрали к лобному месту ту *сволочь*, о которой говорит Фаусту в ответе своем Мефистофель; мертвецы в саванах, скелеты с головами и без голов бегают, летают, пляшут около эшафота, на котором (в

рисунке Реча) совершается призрак казни: скелет держит в руке отрубленную голову женщины, другие скелеты играют черепом ребенка, и тому подобное. Такая ли мысль поэта? И то ли думает Мефистофель, называя ночною *сволочью* тех, которые видятся Фаусту? Нет! Это не сволочь, не демоны тьмы, а ангелы света; Мефистофель их знает, и он трепещет; он силится скрыть свою робость под тем ругательным именем, которое дает им; он кричит Фаусту: «Мимо! мимо!»

Если бы кругом лобного места поэт подлинно собрал адскую сволочь, то его сцена не имела бы никакого смысла — она была бы одно поэтическое украшение, ничего к главному не прибавляющее. Зачем пугать Фауста новым адским видением, когда он уже довольно насмотрелся всяких ужасов, и смешных и в трепет приводящих, на сходбище ведьм, где, между прочим, и бледный образ Маргариты с кровавым рубцом вокруг шеи довольно ясно предсказал ему то, что будет? Но зачем же ангелы собраны к лобному месту? Это понятно: в маленькой сцене своей Гете мимоходом разгадал главную загадку первой части «Фауста» — торжество смирения и покаяния над силою ада и над богоотступною гордостью человеческою. Чистые ангелы своими руками уготовляют и святят то место, на котором слепое человеческое правосудие удовлетворит земной правде, казнив преступное дело человека, а Божие всевидящее правосудие совершит правду небесную, принявши в лоно милосердия покаяние души человеческой. Где человек будет скорбеть и трепетать, там ангел будет веселиться; где будет перед глазами человека ужас беспощадной казни, там будет торжество примирения перед глазами ангела, и с ними вместе восторжествует все небо, в жилищах которого одним кающимся грешником радуются более, нежели десятью неискушенными праведниками. В ту минуту, когда губитель мчит за собою Фауста к темнице Маргариты, уповая, что он, обольстив душу ее земным спасением, отымет у нее спасение небесное, ангелы пророческим видением, приводящим в ужас самого демона, хотят остеречь погибающего; но, увлеченный адскою силою, он мчится мимо, и только тогда становится ему понятно им виденное, когда он, насильно уведенный демоном из темницы, слышит за собою напрасное призывание Маргариты, произвольно себя предавшей суду небесному. *Она погибла!* — восклицает губитель... *Она спасена!* — ответствуют с высоты... *За мной!* — кричит Фаусту испуганный демон... *Генрих! Генрих!* — зовет из тюрьмы умоляющий голос.

ОБ ИЗЯЩНОМ ИСКУССТВЕ

Искусство — поэзия в разных формах; источник искусства — творческая сила человека, посредством которой он посреди творения Божия другими средствами творит то же, что в глазах его сотворено природою; его материалы для творения суть: слово, звук, краска, твердая материя. *Цель* искусства — не иное что, как самое сие создание, которое в то же время должно быть и создание изящное, то есть пробуждающее в душе сладостное ощущение красоты. Красота в тесном смысле есть истина, то есть верное сходство изображения с изображаемым; в обширном смысле красота есть истина идеальная, то есть не одно ощутительное сходство выражения с выражаемым, но и соединение с ним того, что неощутительно, что единственно существует в душе человеческой, постигающей нечто высшее, вне видимой материальной природы существующее и свойственное ее божественной природе. Одним словом, когда идеал красоты есть Бог, явно и тайно соприсутствующий в создании и ему сообщающий красоту живую, одной человеческой душе откровенную. Искусство принадлежит земле; оно украшает земную жизнь; его произведения составляют памятники неизменные посреди изменяющихся явлений мира; но оно не переходит с нами за границу земного.

Говоря о красоте природы, Гумбольдт исчисляет, как ее в разных народах, от древних времен до нашего, изображали поэты и живописцы[1]. Весьма жаль, что он сам не стал на место поэта и живописца и не пролетел живым воспоминанием по всей земле, чтобы указать на разные виды красоты, в разных частях мира, под разными зонами, посреди льдов полярных, посреди песков Сахары, посреди гор Кордильерских, на океане, на островах, на берегах великих рек, под влиянием разнообразных народов, их нравов и обычаев, под влиянием оставшихся от древности памятников, говорящих о прошедшем человеческого рода, как горы и окаменелости говорят о прошедшем земли, под влиянием естественных феноменов: землетрясений, ураганов, северных сияний и других великолепных явлений физического мира. Своим могучим словом он произвел бы нечто разительное, и в его картинах сам собою отразился бы, хотя и не названный им, Создатель мира, источник его красоты несказанной.

В молодости, предпринимая труд поэтический, мы думаем о славе и верим славе. В зрелые годы, более рассмотрев, что такое слава и поняв более жизнь, мы трудимся для прелести труда; мысль об одобрении людей с нею соединяется, но это одобрение не есть уже цель. Подходя к концу своей дороги, мы более обращаемся вовнутрь себя и смотрим за границу жизни: сама жизнь становится уже нечто второстепенное, внешнее и нам мало принадлежащее.

Цель искусства есть одно творение. Красота творения заключается в истине. Чем ближе к своему образцу, к природе и к ее источнику, тем прекраснее и совершеннее произведение искусства. Цель ремесла также творение, но творение для некоторой пользы. Ремесло заимствует у искусства материальную красоту, состоящую в правильности, в порядке, симметрии, чистоте отделки, и даже пользуется изящным искусством для украшения. Но в таком случае искусство подчинено ремеслу, которого характер не красота, а польза. Если же украшения искусства столь значительны сами по себе, что они затмевают пользу ремесленного произведения, тогда сие последнее уступает произведению искусства. Если бы Рафаэль вздумал расписывать дверцы кареты, то эта карета потеряла бы свое достоинство как карета и ее дверцы сделались бы картиною.

Характер гения есть могучее творчество. Он не творит *нового,* то есть не дает бытия несуществующему. Но он постигает истину или существующее быстрым и всеобъемлющим образом, так что сие быстрое, легкое, так сказать, внезапное постижение кажется созданием. Гений все существующее в природе и заключающееся в науке обращает в свою собственность и всему им приобретаемому дает единство. Это дарование единства разнообразному есть особенный характер гения. Для него нет беспорядка; все входит в состав одного целого. В произведениях искусства, поэзии, литературы, науки гений более выражается в плане и в создании целого; исполнение есть уже необходимое следствие сего создания. Талант заключается более в *исполнении;* он более выражается в совершенстве некоторых частей; он, так сказать, есть форма, есть слог создания.

ИЗ ПИСЕМ

1. Ф. Г. ВЕНДРИХУ[1]

19 декабря 1805 г.

В благодарность за Ваше подробное описание путешествия в Орел скажу Вам слово о своих собственных занятиях. Я переселился в Белев, в свой дом; вся наша фамилия теперь живет у меня, следовательно, я не могу пожаловаться, чтобы вокруг меня было пусто; скучать могу еще меньше, потому что принялся читать Виланда, Вашего приятеля. Читаю «Агатона»[2]; удивительная книга! Я думаю: это лучшее его сочинение. Какой слог! Какое знание света и человеческого сердца! Как все прекрасно описано: и афинские собрания, и уборная Динаи, и двор Дионисия! И какая философия! Я зачинал читать эту книгу прежде, давно, во французском переводе; признаюсь, тогда она мне наскучила: первое, потому что перевод был дурен и что почти невозможно хорошо перевести книгу, написанную таким единственно прекрасным слогом, как «Агатон»; второе, потому что эта книга меньше роман, нежели философическое изображение человека; а тогда я не мог так любить *философическое*, как люблю теперь, и меньше мог понимать философию «Агатона». Трудно найти книгу столь полезную, как эта, для молодого человека с некоторою живостью в воображении. Я прочел только два первые тома, теперь начинаю третий, но по оглавлению, кажется, понимаю план и цель Виланда. Он представляет молодого энтузиаста добродетели во всех положениях жизни, он сличает его *вдохновенную* философию с *убийственною* философиею светских развратников, эгоистов по правилам, одним словом Гиппиасов. Это сличение имеет великую пользу. В свете обыкновенно смеются мечтам и чувствам пылких молодых людей; называют их понятия о добродетели химерами; в самом деле, они химеры в большом свете, для которого они существуют и который привык всё обращать в смешное; но они не химеры для того человека, который заключает свое счастье меньше в грубой чувственности, нежели в наслаждениях духовных.

Виланд хотел согласить сии две противоположности: *мечтательность*, которая разлучает человека с людьми и переселяет его в жилище духов, и грубую *телесность, чувственность*, которая слишком унижает человека и лишает его морального и первейшего достоинства, единственно отличающего его от скотов. Жить одними идеалами не годится, но не иметь совсем идеалов столь же не годится; середина есть то, что всякий человек с некоторым особенным образом чувства избирать должен. Я еще не дочитал «Агатона», но мне кажется, что Виланд при конце в виде Архитаса представил настоящего мудреца, истинного морального человека. Я бы желал, чтобы всякий молодой человек с пылкою, платоническою душою, пред своим вступлением в свет, брал в руки «Агатона», прочитывал его несколько раз и приготовлял себя сим чтением к тем многочисленным, иногда трудным опытам, которые для всех нас, бедных грешников, приготовлены. Он бы изучил не вверяться своей мечтательности (Schwärmerei), которая сама по себе вредна и опасна, но, будучи обуздана здравою опытною философиею, может быть источником совершеннейшего земного счастья; в то же время он бы вооружился против обольстительной философии светских эгоистов, которых вся доктрина методически представлена Гиппиасом и самым лучшим образом опровергнута в продолжение всей истории Агатона; я думаю, что Архитас должен быть противоположность Гиппиаса, и тем лучше, что его философия оставлена для конца: последнее впечатление — самое сильнейшее. Одним словом, «Агатон» — прекраснейшая книга Виланда, несмотря на то, что он часто отдаляется от материи. Главное достоинство его состоит в том, что он не дает уму заснуть и всегда возбуждает много мыслей... Но я, верно, Вам наскучил, говоря о таком предмете, который Вы, конечно, знаете лучше меня. Что нужды! Любовникам приятно говорить о своих любовницах, а охотникам до чтения о тех книгах, которые они читают. Вы мне сами должны сообщить свое мнение о «Агатоне». Я бы желал, если бы не боялся Вас отяготить, чтобы Вы назначили мне все лучшие немецкие книги во всех родах литературы; немецкая литература мне мало знакома; но я, конечно, не имею нужды искать лучше Вас советника в выборе книг немецких. Между тем простите.

2. А. И. ТУРГЕНЕВУ

8 января 1806 г.

...A propos*. Пожалуйста, прочти Виландова «Агатона»[1]. Святая книга! Я начинаю больше уважать немецких авторов. Ради Бога, пришли мне что-нибудь хорошее в немецкой философии: она возвышает душу, делая ее деятельнее; она больше возбуждает энтузиазм. Этому причина, конечно, то, что большая часть немецких философов живут в совершенном уединении, следовательно, больше угадывают людей, видят их издали и больше применяют к себе. Французские все играют роль в большом свете, все подчинены хорошему тону, менее глубокомысленны и меньше имеют живости в чувствах, которые обыкновенно притупляются светскою жизнию. Один Руссо может быть исключением, но Руссо жил всегда в уединении[2]. Итак, пришли мне какого-нибудь немца-энтузиаста. Мне теперь нужен такой помощник, нужна философия, которая бы оживила, пробудила мою душу...

3. А. И. ТУРГЕНЕВУ

15 сентября 1809 г.

... Теперь слово о моем Собрании[1]. Я издаю не примеры, но полное собрание лучших стихотворений Российских — книгу, которая могла бы заместить для людей со вкусом и для не весьма богатых людей собрание всех сочинений русских поэтов каждого порознь. Беру из каждого лучшее, и, все это смешав вместе, предлагаю нашей публике душистое pot-pourri, в котором между лилеями, розами и жасминами не забыты и ландыши и другие полевые цветы, то есть, говоря без глупых фигур, в котором между лучшими произведениями лучших стихотворцев должны быть помещены и лучшие произведения посредственных, следовательно, в сравнении с первыми посредственные, однако не дурные; под вывескою *посредственного* выступят все те стихотворения, которые выберу я из полных сочинений наших второклассных авторов и из журналов. И кому удалось во всю жизнь свою написать один только порядочный quatrain, за что ж этому бедному сироте погибать в глуши какого-нибудь журнала? И я, по милости своей, даю ему пристанище в моем Собрании стихотворцев[2], которое по многим отношениям будет сходствовать с домом странноприимным,

* Кстати *(франц.)*.

удивляющим за Сухаревою башнею путешественника[3]. Вот расположение моего Собрания; оно должно состоять из пяти, если не из шести полновесных томов[4]; в первых двух или трех — *лирическая поэзия;* в следующих по порядку: *басни, сказки, элегии,* и прочее и прочее до дистика[5]. Порядок смешан будет с разнообразием; роды поэзии отделены один от другого, зато авторы перемешаны и отличаются один от другого только именем и слогом. Все уже списано и приведено в порядок; остается дополнить некоторыми оставшимися дрожжами из журналов (и то из некоторых, ибо все почти перечитаны). Посылаю тебе на апробацию роспись всем назначенным пиесам; просмотри ее вместе с Блудовым и назначьте то, что забыто и что выкинуть[6]. Прошу, однако, помнить, что между превосходными я поместил и посредственные; если пиеса написана чистым слогом, вообще недурна и имеет хорошее, то я принимаю ее без зазрения совести, ибо хочу, чтобы в собрании моем были chefs-d'oeuvres *всех* наших стихотворцев без исключения. Если есть у тебя или у твоих знакомых хорошие рукописные пиесы, еще неизвестные или известные, но мною забытые, доставь их мне непременно, а я буду благодарить тебя от всего сердца. При каждом томе будет портрет и виньетка[7]. Если это издание будет принято хорошо, то при втором приложу и собственное рассуждение о разных родах поэзии и прочее[8], но этому быть еще не скоро. Прозы не будет.

Таков мой план. Я уже договорился о печатании. До сих пор останавливало меня одно: я опасался, не будут ли сердиться на меня некоторые матадоры нашей поэзии, то есть всего на все *Державин*[9], после него в большом отдалении *Крылов* и *Востоков* с компаниею, за то, что я обокрал их стихи. Кажется, не намерен их обидеть, но чем черт не шутит. Ты бы много одолжил меня, когда бы у первого *униженно* истребовал мне позволение повытаскать кое-что из его сочинений и приложить к сему выбору его портрет; а портреты будут *Державина, Ломоносова, Карамзина, Дмитриева, Хераскова* и еще которого-нибудь из *матадоров,* думаю *Богдановича* или *Фон-Визина,* хотя последнего стихов мало...

...По письму твоему вижу, что ты не очень жалуешь Востокова. Грешишь, любезный друг; этот человек с истинным стихотворческим талантом. Я предсказываю, что он будет одним из хороших наших стихотворцев. Надобно ему только очистить слог. В его стихах виден человек с мыслями, с чувством, с воображением и

наполненный духом древних. Желаю от всего сердца ему образования и успеха[10]. Я буду говорить об нем в своем журнале, ибо Каченовский говорил очень недостаточным образом о его таланте в своей критике на «Лирические его опыты»[11].

...Вышла ли «Поликсена»[12]? Доставь ее мне поскорее. По дурной критике, напечатанной в «Цветнике»[13], заключаю, что план этой трагедии очень прост и отзывается древностию. Между приведенными стихами в пример есть прекрасное, но мало. Озеров с великим талантом и чувством. Я беспрестанно ссорюсь за него с Карамзиным, который называет «Фингала» дрянью. А «Фингал» делает честь нашей поэзии: три прекрасных характера, Моины, Фингала и особливо Старна, который весь принадлежит Озерову, ибо в хороших французских трагедиях я не знаю ни одного мстительного отца ...[14].

4. А. И. ТУРГЕНЕВУ

12 сентября 1810 г.

...На твое мнение предпочесть Владимиру Святослава теперь не отвечаю ничего, ибо мой план[1], как я уже сказал выше, есть только одно семя; но Владимир есть наш Карл Великий, а богатыри его — те рыцари, которые были при дворе Карла; сказки и предания приучили нас окружать Владимира каким-то баснословным блеском, который может заменить самое историческое вероятие; читатель легче верит вымыслам о Владимире, нежели вымыслам о Святославе, хотя последний по героическому характеру своему и более принадлежит поэзии, нежели первой. Благодаря древним романам ни Ариосту, ни Виланду[2] никто не поставил в вину, что они окружили Карла Великого рыцарями, хотя в его время рыцарства еще не существовало. Что же касается до святости Владимира, то можно говорить об нем и заставить его действовать приличным образом его историческому характеру; к тому же главным действующим лицом будет не он, а я его сделаю точкой соединения всех посторонних действий, для сохранения единства. Поэма же будет не героическая, а то, что называют немцы romantisches Heldengedicht *, следовательно, я позволю себе смесь всякого рода вымыслов, но наряду с баснею постараюсь вести истину историческую, а с вымыслами постараюсь соединить и верное изображение нравов, характера времени, мнений, позволяя, однако, себе нравы и мнения времен

* Героическое стихотворение в романтическом духе *(нем.)*.

до Владимира перенести в его время, ибо это принадлежит к вольности стихотворного дворянства, данного нашей братии императором Фебом. Вот, не хотел ничего говорить о Святославе и Владимире, а наговорил с три кузова! О перо неугомонное и непостижимое! Или оно ленится, или пишет без памяти...

...Благодарю за доставление стихов Уварова[3]. С мнением твоим о его таланте совершенно согласен, также и с тем, что Василий Львович[4] не имеет души, при всей опрятности слога своего. Слог его можно сравнить с прекрасною восковою куклою, в которой находим мы все, составляющее человека, кроме самого человека. А стихов его[5] я не поместил для того, что они слабы, заключают в себе одну только брань, которая есть бесполезная вещь в литературе; впрочем, поместить их более не хотел Каченовский, не желая заводить ссоры, в чем и я согласен. Шишкова[6] почитаю суеверным, но умным раскольником в литературе; мнение его о языке — то же, что религия раскольников, которые почитают священные книги более за то, что они старые, а старые ошибки предпочитают новым истинам, и тех, которые молятся не по старым книгам, называют богоотступниками. Таких раскольников надобно побеждать не оружием Василия Львовича, слишком слабым и нечувствительным. Гомера читаю на английском, имея перед собою и Фоссов перевод. Не соглашаюсь, однако, чтобы Фоссов перевод был лучше Пóпова; может быть, в первом найдешь более истинного Гомерова духу и греческой простоты, но он сух, и чувствительно, что немец Фосс из всей силы хотел быть греком. Поп растянут и иногда очень удаляется от Гомерова духа, особливо когда дело дойдет до богов, говоря о которых он вмешивает такие выражения, которые более приличны новейшим метафизикам; зато язык его стихотворнее. Эти два перевода по-настоящему надобно читать вместе: один увеличит цену другого; Попова щеголеватость сделает приятнее Фоссову простоту, а Фоссова сухость сделает еще приятнее Попову блистательную поэзию...[7].

5. А. И. ТУРГЕНЕВУ

7 ноября 1810 г.

...Три года будут посвящены труду *приготовительному*, необходимому, тяжелому, но услаждаемому высокою мыслию быть прямо тем, что должно. Авторство почитаю службою отечеству, в которой надобно быть или отличным, или презренным: промежутка нет...

6. Н. И. ГНЕДИЧУ

Конец 1814—начало 1815

Письмо Ваше уже для меня лестно, почтеннейший Николай Иванович. Но для меня весело благодарить Вас за то дружеское чувство, которое внушило Вам те похвалы, которыми Вы меня осыпаете. Это уже не самолюбие. Я помню всегда те немногие минуты, которые мне было так приятно провести с Вами в Вашу бытность в Москве. Давайте же руку, любезный родня по Парнасу. У нас одинакая цель — прекрасное! И так надобно, чтобы мы были добрыми товарищами по дороге к этой цели! Начнем с того, чтобы любить друг друга, следовательно, радоваться взаимными успехами и помогать друг другу в их приобретении. Вы выбрали себе славную работу: Россия будет Вам благодарна за старика Гомера, которого Вы ей усыновляете[1]; я радуюсь, между прочим, и старому гекзаметру, который вотще нашим почетным любимцам Феба, ближе к гармонии вдохновленных лир, чем сухой и прозаический ямб, освященный привычкою. Я сам осмелился сделать опыт перевода гекзаметром «Аббадоны» — известный вам эпилог из Клопштоковой «Мессиады»[2]. На следующей почте пошлю этот отрывок к Сергею Семеновичу[3], а Вас прошу сделать замечания. Так как и всегда, прошу не отказывать мне в своих *братских* советах. Нигде так братство не нужно, как на Парнасе. Ни от кого так одобрение не приятно, как от товарищей. Обнимаю вас, повторяя то же, что сказал Вам за несколько лет на Пречистенке, в своей комнатке, что желаю искренно Вашей дружбы.

7. П. А. ВЯЗЕМСКОМУ

19 сентября 1815 г.

Я получил твое милое письмо, любезный друг, и прекрасные стихи[1] — новый род стихотворения, то есть *живописный*, не кажется ли он тебе новым? Прекрасно! Действие этих стихов точно такое же, как действие прекрасной природы, такое же действие спокойного взгляда на великолепные зрелища — в душе после них остается что-то живое и вместе тихое! Ты требуешь моего благословения! Благословляю обеими руками! Если ты не поэт, то кому же сметь называться поэтом! Пиши более для собственного счастия, ибо *поэзия есть добродетель*, следовательно, счастие! Наслаждение, какое чувствует прекрасная душа, производя прекрасное в поэзии, можно только сравнивать с чувством доброго дела; и то и другое нас возвышает, нас дружит с собою и делает друзьями со

всем, что вокруг нас! Пиши более для чести и славы своего времени — я хотел было прибавить, но это дело постороннее! Рука остановилась — нет! Это не постороннее дело! Это цель прекрасная! Не суетное честолюбие, но что-то великое, достойное только благородного сердца.

Надежда сердцем жить в веках!
....
Что счастием для нас в минувшей жизни было,
То будет счастием для милых нам сердец
И долго после нас![2]

Твои стихи я читал один и с ареопагом. С первого же чтения они мне очень и очень понравились; поэтому после мы прочитали их с Блудовым и Тургеневым еще раз — прекрасно! Они полны свежести! Природа в них дышит! Посылаю мои замечания, написанные в поэтических стихах[3]. От некоторых отказываюсь. *Сень благоухать* может! *Преступившему* светилу позволяется не трудить себя новым восхождением на небо! По другим замечаниям, кажется, надобно, необходимо поправить. Одно может показаться тебе несправедливым, но оно тоже справедливо! *Дремать в златых мечтах* никак нельзя! Златые мечты прекрасны, когда говоришь простое о мечтах и хочешь им дать отвлеченный образ, но как скоро говоришь о мечтах в отношении к тому, кто их имеет, то *златые* совсем не годятся: не оправдывай себя моим примером; я сказал в «Кассандре»: *в сновидениях златых* — это такая же точно ошибка, какая у тебя. Она оставлена в моей пиесе за неумением исправить, а поправить бы весьма нужно. Жду твоего вечера с нетерпением! Верно, будет у тебя и луна — посмотрим, какую луну ты нам представишь из твоего магазина, а мой уже немного истощился, и этого жаль, потому что мне скоро понадобится еще луна, а для чего, увидишь сам.

...Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском Селе. Милое, живое творенье! Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к сердцу[4]. Это надежда нашей словесности. Боюсь только, чтобы он, вообразив себя зрелым, не мешал себе созреть! Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет. Ему надобно непременно учиться, и учиться не так, как мы учились! Боюсь я за него этого убийственного лицея — там учат дурно! Учение, худо предлагаемое, теряет прелесть для молодой пылкой души, которой приятнее творить, нежели трудиться и собирать материал для солидного здания! Он истощит себя. Я бы желал переселить

его года на три, на четыре в Гёттинген или в какой-нибудь другой немецкий университет! Даже Дерпт лучше Сарского Села. Он написал ко мне послание[5], которое отдал мне из рук в руки,— прекрасное! Это лучшее его произведение! Но и во всех других виден талант необыкновенный! Его душе нужна пища! Он теперь бродит около чужих идей и картин. Но когда запасется собственными, увидишь, что из него выйдет! Послание доставлю тебе после...

8. И. И. ДМИТРИЕВУ

18 февраля 1816 г

...У нас здесь праздник за праздником. Для меня же лучший из праздников — присутствие здесь нашего почтенного Николая Михайловича Карамзина. Здесь все жаждут его узнать, и видеть его в этом кругу так же приятно, как и быть с ним в его семье: он обращает в чистое наслаждение сердца то, что для большей части есть только беспокойное удовольствие самолюбия. Что же касается до меня, то мне весело необыкновенно об нем говорить и думать. Я благодарен ему за счастье особенного рода — за счастье знать и, что еще более, чувствовать настоящую ему цену. Это более, нежели что-нибудь, дружит меня с самим собою. И можно сказать, что у меня в душе есть особенно хорошее свойство, которое называется *Карамзиным:* тут соединено все, что есть во мне доброго и лучшего. Недавно провел я у него самый приятный вечер. Он читал нам описание взятия Казани[1]. Какое совершенство! И какая эпоха для русского появления этой истории! Какое сокровище для языка, для поэзии[2], не говорю уже о той деятельности, которая должна будет родиться в умах. Эту историю можно назвать воскресителем прошедших веков бытия нашего народа. По сию пору они были для нас только мертвыми мумиями, и все истории русского народа, доселе известные, можно назвать только гробами, в которых мы видели лежащими эти безобразные мумии. Теперь все оживятся, подымутся и получат величественный, привлекательный образ. Счастливы дарования, теперь созревающие! Они начнут свое поприще, вооруженные с ног до головы...

9. А. С. ПУШКИНУ

1 июня 1824 г.

Ты уверяешь меня, Сверчок[1] моего сердца, что ты ко мне писал, писал и писал,— но я не получал, не получал и не получал твоих писем. Итак, бог судья тому, кто

наслаждался ими. На последнее и единственное твое письмо буду отвечать двумя словами, ибо тремя некогда. Имя Сафианос[2] прекрасное и для меня столь же священное, как и для Греции. Но не знаю, удастся ли мне почтить его так, как бы я желал. Поговорю с теми, кто это дело знает и кто что-нибудь по этому делу может. Если не получишь никакого от меня отзыва, то знай, что не удалось. Если же удастся, то лень исчезнет, и напишу подробно. Обнимаю тебя за твоего «Демона»[3]. К чёрту чёрта! Вот пока твой девиз. Ты создан попасть в боги — вперед. Крылья у души есть! Вышины она не побоится, там настоящий ее элемент! Дай свободу этим крыльям, и небо твое. Вот моя вера. Когда подумаю, какое можешь состряпать для себя будущее, то сердце разогреется надеждою за тебя. Прости, чертик, будь ангелом. Завтра же твой ангел. Твои звали меня к себе, но я быть у них не могу: пошлю только им полномочие выпить за меня заздравный кубок и за меня провозгласить: «Быть Сверчку орлом и долететь ему до солнца».

10. А. С. ПУШКИНУ

12 (?) ноября 1824 г.

...На все, что с тобою случилось и что ты сам на себя навлек[1], у меня один ответ: *поэзия*. Ты имеешь не дарование, а гений. Ты богач, у тебя есть неотъемлемое средство *быть выше* незаслуженного несчастия и *обратить в добро* заслуженное; ты более нежели кто-нибудь можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рожден быть великим поэтом; будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль, все твое возможное счастие и все вознаграждения. Обстоятельства жизни, счастливые или несчастливые, шелуха. Ты скажешь, что я проповедую с спокойного берега утопающему. Нет! Я стою на пустом берегу, вижу в волнах силача и знаю, что он не утонет, если употребит свою силу, и только показываю ему лучший берег, к которому он непременно доплывет, если захочет сам. Плыви, силач. А я обнимаю тебя. Уведомь непременно, что сделалось с твоим письмом. Читал «Онегина» и «Разговор», служащий ему предисловием[2]: несравненно! По данному мне полномочию предлагаю тебе *первое* место на русском Парнасе. И какое место, если с *высокостию гения* соединишь и *высокость цели!* Милый брат по Аполлону! Это тебе возможно! А с этим будешь недоступен и для всего, что будет шуметь вокруг тебя в жизни.

11. П. А. ВЯЗЕМСКОМУ

26 декабря 1826 г

...Теперь более чем когда-нибудь знаю высокое назначение писателя (хотя и не раскаиваюсь, что покинул свою дорогу). Нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого. Вот для чего я желал бы обратиться на минуту в вдохновительного гения для Пушкина, чтобы сказать ему: «Твой век принадлежит тебе! Ты можешь сделать более всех твоих предшественников! Пойми свою высокость и будь достоин своего назначения! Заслужи свой гений благородством и чистою нравственностию! Не смешивай буйство с свободой, необузданности с силою! Уважай святое и употреби свой гений, чтобы быть его распространителем. Сие уважение к *святыне* нигде так не нужно, как в России».

12. Д. В. ДАВЫДОВУ

10 декабря 1829 г.

Давыдов, пламенный боец, благодарю тебя за твои поэтические и прозаические строки. Очень было мне весело получить от тебя теперь весточку[1] и видеть, что ты, несмотря на возню около тебя четырех крикунов, все-таки по-старому беседуешь со своею милою музою. Милою — это ее имя. В своей поэтической небрежности она привлекательное создание. Ты шутишь, требуя, чтобы я поправил стихи твои. Все равно, когда бы ты сказал мне: поправь (по правилам малярного искусства) улыбку младенца, луч дня на волнах ручья, свет заходящего солнца на высоте утеса и пр. и пр. Нет, голубчик, не проведешь. Я и не поправлю и не возвращу тебе стихов твоих. Не отдать ли их в «Северные цветы», то есть три первых; эпитафии не пропустят[2]. Уведомь, а я обнимаю тебя душевно. Писать же много не о чем, да я и не охотник, а люблю тебя охотно. У нас скоро будет Вяземский.

13. Г.-Ф. РЕЙТЕРНУ[1]

[1830г.]

Скажу Вам откровенно: я не знаю ничего, с чем можно было бы сравнить эти очаровательные произведения, ни в отношении истинного изображения природы, ни в отношении композиции. В них нет ничего ослепляющего глаза.

Лица не идеальны; костюмы, скорее, чудны, странны; в местности нет ничего живописного и, несмотря на все это, картины имеют удивительную прелесть. Отчего же происходит эта прелесть? От верного, истинного изображения природы, от истины. Да, каждый поэт, каждый художник должен дать ту же клятву, какая требуется от свидетелей в французских судах. Он должен стать пред судом природы, поднять руку и произнести из глубины души: истина, вся истина и ничего другого, как истина. В таком только случае его произведения будут безусловным изображением природы. То, что Вы сделали в совершенстве, будучи, так сказать, заключены в пределах Виллинсгаузена, Вы совершите точно так же везде: и среди великолепных местоположений Италии, среди прекрасных развалин древности и живописных костюмов итальянцев, среди наших болотистых и однообразных равнин и грубых одежд северян. Везде будет обаяние истины; везде будет изображен человек таковым, каким он был в момент, когда был застигнут. В этом и состоит истинная красота. Желание украсить природу и сделать ее пригожею — святотатство. Я полагаю, худо поняли древних. Они были правдивы, но они ничего не украсили, они имели пред собою прекрасную природу. Мы явились после их и вообразили, что нет другой природы, как та, которая вдохновляла древних, мы захотели силою втиснуть нашу природу в формы древних, и мы ее обезобразили (исказили) подобно Прокрусту, который удлинял или укорачивал члены путешественников по своему ложу. «Нет ничего прекрасного, кроме истинного; одно истинное достойно любви» [2],— сказал Буало, не понимая значения сих прекрасных слов, потому что сам Буало был не что иное, как сухой раб свободной и прекрасной древности. Не надо подражать ни Рафаэлю, ни Ван-Эйку, ни Мурильо; надо изучать природу и с покорностью принимать то, что она даст, и будешь богат. Природа не скупа; она дает щедрою рукою. Тогда не будет манерности (вкуса такого-то живописца). Всякая манерность, я думаю, недостаток. Правда, личность (индивидуальность) художника всегда выражается в его произведениях, потому что он видит природу собственными глазами, схватывает собственною своею мыслью и прибавляет к тому, что она дает, кроющееся в его душе. Но эта личность будет не что иное, как душа человеческая в душе природы; она является для нас голосом в пустыне, который украшает и оживляет ее. Развалина, например, красива сама по себе, но воспоминание, смутно с нею связанное, придает ей

несказанную прелесть. Такая же развалина, но сделанная искусственно, произведет то же действие в отношении положения места, но прелести иметь не будет. Мы, следовательно, любим находить везде душу человеческую; чем больше она проявляется, тем сильнее привлекается наша. Все это применимо к Вашим рисункам, мой милый друг. Эти пять рисунков из народной жизни, детская комната, семейный очаг — истинные образцовые произведения. Быть может, Мейер[3] прав: девочки с корзинами представляют нечто удивительное по истинному изображению природы. Я с своей стороны затруднился бы отдать предпочтение какой-либо из них, если бы меня об этом спросили. Я не могу судить как художник. Но мое чувство меня преимущественно привлекает к семейному очагу и к воротам кладбища, где целое семейство опечалено недавнею потерею. Последний из рисунков в особенности — полная поэма.— Дети, сказал отец, встав рано утром, сегодня мы пойдем к нашей Маргарите. Это была старшая дочь, очень любимая в семействе, весело игравшая с младшими, искренний друг сестры, правая рука матери и радость отца. Дети видели, как ее опустили в землю. Слова отца сделали их всех задумчивыми. Они идут молча; они ожидают увидеть что-либо от их прежнего друга; они спокойны и как бы опечалены, за исключением самого младшего, который, выйдя из детства только, по этому самому еще более всех безрассуден. Но старшая сестра понимает значение смерти: она думает, сожалеет и молится. Отец идет твердо; он внутренне плачет. Но мать! Можно себе представить, что происходит под вуалем, скрывающим ее лицо. Мысль скрыть лицо матери — превосходна. И все спокойно вокруг них; небо ясно, дерево цветет, солнце, как всегда, сияет и радует. Словом, эта картина — совершенство. И ничего нет манерного; все естественно, беспритворно, истинно и индивидуально. Человек в нем виден; но искусство, художник и его образцы ни в чем в ней не проявляются. Становишься зрителем сцены действительной жизни, в которой ничто не поражает воображение; но все говорит глубоко душе. Я в состоянии написать целый том по поводу этих рисунков; мы насладимся ими вместе. А пока прощайте.

Во всяком случае прошу Вас приехать в Царское Село около 10—12 августа.

14. М. Н. ЗАГОСКИНУ

12 января 1830 г.

Милостивый государь Михаил Николаевич!

Благодарю, очень благодарю Вас за присылку вашего романа[1] и за особенное удовольствие, которое Вы доставили мне, дав случай прочесть его. Вот что со мною случилось: получив Вашу книгу, я раскрыл ее с некоторою к ней недоверчивостью и с тем только, чтобы, заглянув в некоторые страницы, получить какое-нибудь понятие о слоге вообще. Но с первой страницы перешел я на вторую, вторая заманила меня на третью, и вышло наконец, что я все три томика прочитал в один присест, не покидая книги до поздней ночи. Это для меня решительное доказательство достоинства Вашего романа. Я не мог себя никогда принудить продолжать чтение такого романа, в котором нет занимательности для *любопытства*, то есть хорошо запутанных и хорошо распутанных происшествий, и занимательности для *ума*, то есть истины и простоты, с нею неразлучной. Каков бы ни был слог, каков бы ни был в других отношениях талант автора, но роман без этих двух главных принадлежностей будет скучен. Вот почему я прочитал раза по четыре некоторые романы Вальтер-Скотта и не мог дочитать «Новой Элоизы», в которой все, что не роман, так превосходно[2]. Поздравляю Вас с счастливым началом и от всего сердца говорю Вам: продолжайте! Вы теперь попали на ту дорогу, по которой можете идти твердым шагом; *исторический* роман Ваше дело; ройтесь в летописях, добавляйте недостающее в них воображением и тем, что наблюдательный глаз Ваш заметил в *настоящем*, которому давайте своим талантом вероятный цвет *прошедшего*, жатва может быть для Вас богатая. Мне сказывал кн. Шаховской, что Вы в pendant* вашему 1612 году пишете роман 1812 год; не хочу с Вами спорить; но боюсь великих предстоящих Вам трудностей. Исторические лица 1612 года были в Вашей власти, Вы могли выставлять их по произволу; исторические лица 1812 года Вам не дадутся! С первыми Вы легко могли познакомить воображение читателя, и он, благодаря Вашему таланту, уверен с Вами, что они точно были такими, какими Ваше воображение их представило ему; с последними этого сделать нельзя: мы знаем их; мы слишком к ним близки; мы уже предупреждены на счет их, и существенность для нас загородит вымысел; впро-

* Продолжение *(франц.)*.

чем, нет невозможного. Я говорю только: трудно! на всяком шагу и споткнуться легко. По прочтении романа Вашего пришла мне в голову мысль для другого романа; напишите 1613 год, а главным происшествием, около которого все может группироваться, пусть будет молодой царь Михаил Федорович и Иван Сусанин; выведите на сцену некоторых из героев, нам уже известных в первом романе и потому уже привлекательных для воображения; в первом романе Россия и всё в нем тогдашнего времени, с Пожарским, Мининым, Трубецкими и другими оставлены были Вами на втором плане (что выгодно было для самого романа, но мало соответствует титулу *Русские 1612 года*); в последнем все это могло бы быть прибавлено к первому плану, и перед вами развернулась бы картина, кипящая жизнью с некоторыми различными лицами на самом первом плане, каковы Пожарский, царь Михаил и его опасности, Сусанин и его самопожертвование; разумеется, что и Кирша и Милославский были бы не забыты. Не знаю, будет ли по вкусу Вашему предлагаемая мною задача; мне она представила что-то исключительное. Но перед Вами обширное поле, только пишите; желаю сердечно, чтобы Ваш 1812 год так же был удачен, как Ваш 1612. Следовало бы здесь заметить некоторые вещи, которыми я при чтении Вашего романа был недоволен; но для этого надобно входить в подробности, а я не имею времени. Ваш роман стоит обстоятельного разбора, и этот разбор написан будет человеком, умеющим судить произведения такого рода. Главное замечание: желая сохранить *истину* в разговоре (который у Вас всегда жив, без излишностей, и прекрасно заменяет простое описание), Вы иногда увлекаетесь и несколько *пестрите* язык свой теми ошибками простонародного языка, которые принадлежат, так сказать, к костюму говорящих лиц, но которые в языке, как орудии писателя, составляют нечистоту и небрежность. Надобно непременно согласить истину костюма с требованиями языка, который во всяком случае должен быть классическим. Это трудно, но возможно и необходимо.

Ваше поручение исполнил я с удовольствием и сам вручил Государыне Императрице доставленный Вами экземпляр для Ее Величества.

Простите, желаю Вам здоровья, остальное Вы сами дополните. Прошу Вас напомнить обо мне Дмитрию Александровичу[3] и уверить его, что я сохранил к нему то уважение сердечное, которое имел к нему в старое время.

15. М. Н. ЗАГОСКИНУ

14 июня 1831 г.

Благодарю Вас и за подарок и за «Рославлева», почтеннейший Михаил Николаевич, и с ним то же случилось, что с его старшим братом[1]: я прочитал его в один почти присест. Признаюсь Вам только в одном: по прочтении первых листов я должен был отложить чтение, и эти первые листы произвели было во мне некоторое предубеждение против всего романа, и я побоялся, что он не пойдет наряду с «Милославским». Описание большого света мне показалось неверным, и в гостиной княгини Радугиной я не узнал светского языка. Но все остальное прекрасно, и Рославлев столько же заманчив, как старший брат его. Благословляю Вас обеими руками на романы: это Ваше дело, и предметов бездна. Стою на том, чтобы Вы написали Дмитрия Самозванца; лучше сюжета нет, а Булгарин его ужасно изуродовал[2]. Потом примитесь описывать времена Петра; потом быт наших провинциалов; описывая истину, смешное смешным, дурное дурным, прекрасное прекрасным, Вы произведете не только приятное, но и полезное. Доселе никто еще не писал у нас верно с натуры. Более карикатуры, для коих образчики были не наши. Трогая описанием прекрасного, противопоставляя высокие характеры из натуры взятые смешному или дурному, также из натуры взятому, Вы дадите умам надлежащее направление. Без истины нет убеждения, а Вы можете (ибо на это имеете талант) изобразить истину. Главная критика на оба Ваши романа может относиться только к правильности языка. Много ошибок, которые бы заметил Вам последний ребенок, который знает грамматику. Этих ошибок у Вас быть не должно; но Вы, имея истинный талант, должны непременно обратить внимание и на мелочи, не вредящие главному, но такого рода, что Вы уже теперь *обязаны* не делать подобных проступков.

16. А. Х. БЕНКЕНДОРФУ

1832 г.

...Кто оклеветал Киреевского перед правительством, не знаю[1]. Но должен сказать Вам, В. П., что он имеет врагов литературных. Это те самые, которые давно уже срамят нашу словесность, давая ей самое низкое направление и обратив поприще ума и таланта в презренную торговую площадь, на которой несколько торгашей хотят, опасаясь совместников, завладеть прибытком и для того чернят и осыпают презренными ругательствами всякого,

кто хочет выступить на посрамленное ими поприще совсем с другими намерениями, чистыми и благородными. Они окружили нашу словесность густою стеною, сквозь которую трудно пробиться[2]. Они непобедимы и должны всегда иметь успех верный, ибо употребляют такие средства, коих себе не позволит человек благородный, по тому самому совершенно против них беззащитный. Никогда русская литература не бывала в таком унижении, как теперь; честный человек с талантом должен бросить перо и отказаться от мысли. Если он осмелится выйти на сцену, на него посыплются ругательства и вооружится тайная клевета. Авторская жизнь его будет отравлена низкою бранью пред читающей публикою, а жизнь гражданская замарана перед правительством доносами, вследствие которых он будет ошельмован, как злонамеренный человек, перед целым светом, и голос его в защиту погибающей чести своей не будет услышан: суд свершится над ним прежде, нежели он успеет сказать одно слово в свое оправдание. Между тем эти люди, живущие литературным стыдом и тайными происками клеветы, торжествуют перед глазами публики, которая их знает и, оскорбляясь их действиями, винит правительство за то, что оно дает торжествовать им. Они владеют умами и портят умы, ибо срамят литературу, действующую на их образование...

17. А. С. СТУРДЗЕ

29 мая 1835 г.

Душевно благодарю Вас за воспоминание, любезнейший Александр Скарлатович, и за подарок. Прочитал Ваше письмо (печатное)[1] с большим удовольствием и совершенно согласен с Вами в главной идее. Направление нынешней литературы и в особенности французской для меня ненавистно. Дерзкий материализм в ней царствует. Читая новые французские романы (впрочем, я их не читаю: прочитав некоторые, я решился не брать в руки ничего, что является в свет под фирмою Бальзаков, Жаненей и братии), пугаешься не их *содержания,* а самих *авторов.* По моему мнению, безнравственность книги менее заключается в самой книге, нежели в том, какую веру предполагаешь в авторе. Если, читая книгу, сколь бы ни было отвратительно само по себе ее содержание, чувствуешь, что автор ее держится противного, то соединяешься вместе с ним и вместе с ним произносишь анафему тому, что он выставил на позор пером своим. Но эти господа совершенно равнодушны к добру и злу; они

видят и в том и другом что-то случайное, равно необходимое в *машине* здешней жизни, которая для них не иное что, как сцепление каких-то явлений, без результата, без цели, необходимых и представляющих один только *материал для наблюдения;* ужасы нравственные для них стоят на одной доске с ужасами физическими. И Вальтер Скотт изображал нравственное безобразие во всех его видах; но, читая его, я утешен *им самим;* в душе его идеал прекрасного, любовь к добру, вера в Бога, и я охотно следую за ним в темный лабиринт жизни; в руке его Ариаднины нити, и с ним не заблудишься. Но куда ведут нынешние путеводители? Куда придешь вслед за ними? К стремнистой бездне, ни вперед, ни назад: остается в нее кинуться и погибнуть. Страшно подумать, что все это читается молодежью. Какие грязные первые впечатления жизни! И что может их после загладить? И подобное является на сцене. Все дрянные французские водевили, все отвратительные мелодрамы Дюмасов и Дюканжей повсюду переводятся, и все это слушает наша публика, от лож до райка. Наш театр, на котором не явились ни Шиллеры, ни Шекспиры, завален сором нынешних французских пачкунов[2]. Сколько фальшивой монеты пускается в оборот! Наш театр не имел периода Корнелей, Расинов, Шекспиров и Шиллеров; он вдруг попал в безнравственный период французских водевилей, мелодрам. Какое гибельное влияние на литературу, а вместе с нею и на чувство изящного и на нравственное чувство! В Вашей пиесе есть, однако, для меня недостаток. Правда, Вы говорите в лице романтика à la Balzac, но под пиесой вашей выставлено: «А. Стурдза». Я бы желал, чтобы Вы отделили ясное понятие о литературе и о истинном романтизме (который не иное что, как историческое понятие) от понятия о злоупотреблении литературы. Общество без литературы так же существовать не может, как человек без языка; народ без литературы то же, что глухонемой, который или еще не выразил, или не может выразить того, что в душе его творится. А у нас существует какое-то предубеждение вообще против всякой литературной деятельности; усиливать это предубеждение, по моему мнению, так же вредно, как и быть панегиристом нынешнего направления литературы. Поэтому я бы и желал, чтобы Вы дополнили свою идею и, написав так сильно о том, чего *быть не должно,* написали бы столь же сильно о том, что *быть должно,* и определили в то же время истинный характер романтизма. Это задача прекрасная...

18. И. И. ДМИТРИЕВУ

12 марта 1837 г.

Милостивый государь Иван Иванович.

Я поручил г. Бартеневу доставить Вам экземпляр нового издания моих сочинений[1] и особенный экземпляр «Ундины»[2]. Прошу учителя принять благосклонно приношение ученика. Наперед знаю, что Вы будете меня бранить за мои гекзаметры[3]. Что же мне делать? Я их люблю; я уверен, что никакой метр не имеет столько разнообразия, не может быть столько удобен как для высокого, так и для самого простого слога. И не дóлжно думать, чтобы этим метром, избавленным от рифм, было писать легко. Я знаю по опыту, как трудно. Это Вы знаете лучше меня, что именно то, что кажется простым, выпрыгнувшим прямо из головы на бумагу, стоит наибольшего труда. Это я теперь вижу из доставленных мне манускриптов *Пушкина*, которые, к несчастию, должен разбирать: это навыворот! Ему бы следовало то делать для меня, что мне довелось делать для него. Судьба, как и поэты, охотница до инверзии. С каким трудом писал он свои легкие, летучие стихи! Нет строки, которая бы не была несколько раз *перемарана*. Но в этом-то и заключается тайная прелесть творения. Что было бы с наслаждением поэта, когда бы он мог производить без труда? Все бы очарование его пропало. О самом Пушкине я не говорю вам ничего: Вы, вероятно, читали мое подробное письмо к Сергею Львовичу о последних его минутах[4]. В этом письме заключается все, как было. Что же прибавили к истине и городские сплетни и сплетни другого рода, о том хотелось бы забыть и нет никакой охоты говорить. Разбор бумаг Пушкина мною кончен. Найдены две полные прекрасные пьесы в стихах: «Медный всадник» и «Каменный гость» («Д. Жуан»). Они будут напечатаны в «Современнике» (который друзьями Пушкина будет издан на 1837 год в пользу его семейства)[5]; нашлось несколько начатых стихотворений и мелких отрывков, также много начато в прозе и собраны материалы для истории Петра Великого: все это будет издано. Теперь приступаем к напечатанию полного собрания изданных в свет сочинений[6]. Неизданное же будет напечатано особо. Издание будет хорошее, но простое, чтобы иметь возможность напечатать более экземпляров, продавать дешевле и собрать большую сумму. Надеюсь, в подписчиках недостатка не будет. Память Пушкина должна быть и всегда будет дорога отечеству. Как бы много он сделал, если бы

судьба ему вынула не такой тяжелый жребий и если бы она не вздумала после мучительной жизни (тем более мучительной, что причины страданий были все мелкие и внутренние, для всех тайные) вдруг ее разрушить. Наши врали-журналисты, ректоры общего мнения в литературе, успели утвердить в толпе своих прихожан мысль, что Пушкин упал; а Пушкин только что созрел как художник и все шел в гору как человек, и поэзия мужала с ним вместе. Но мелочи ежедневной, обыкновенной жизни они его убили...

ПРИМЕЧАНИЯ

Эстетическое наследие В. А. Жуковского достаточно обширно и многообразно. Это статьи и рецензии, всякого рода конспекты, выписки из произведений западноевропейской эстетики с комментариями поэта, многочисленные рассуждения об искусстве в дневниках и письмах. Однако до сих пор оно, по существу, еще не собрано и не систематизировано.

Большинство статей Жуковского 1808—1811 гг. впервые было опубликовано в журнале «Вестник Европы», редактором которого он был в 1808—1809 гг. Затем некоторые из них перепечатывались в прижизненных собраниях сочинений в общем составе прозы или переводов в прозе. В последующих, наиболее полных собраниях сочинений Жуковского, прежде всего под редакцией П. А. Ефремова (изд. 7-е, т. 6. Спб., 1878) и под редакцией А. С. Архангельского (т. 9—12. Спб., 1902), список статей по вопросам эстетики и критики значительно расширился за счет более широкого освещения деятельности Жуковского периода «Вестника Европы» и публикации статей 1840-х гг.

Важное значение для уяснения характера первого периода эстетического самообразования поэта (1800—1807) имели разыскания, предпринятые В. И. Резановым (см.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916). Исследователь проделал большую работу по осмыслению рукописного наследия поэта, тщательно, как он сам писал, «с микроскопом в руках», изучая его. Тем самым он действительно подготовил «материал для будущего критического издания сочинений Жуковского». Особенно интересны в этом отношении его публикации «Росписи во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты» (1805), в частности ее 7—11-й разделы, посвященные критике и эстетике (с. 244—245), конспектов первой главы первого тома «Лицея» Лагарпа (с. 269—271) и «Эшенбурговой теории» (с. 274—291), а также отрывков «Археологии литературы и изящных художеств у греков и римлян» из Эшенбурга (с. 292—297). Все эти материалы, тщательно прокомментированные автором, до сих пор не потеряли своего значения как источник для исследования эстетической позиции молодого Жуковского.

Из последующих публикаций эстетического и критического наследия поэта особое значение имел «Конспект по истории русской литературы», подготовленный к печати Л. Б. Модзалевским («Труды отдела новой русской литературы (Пушкинский дом)». М.—Л., 1948, с. 283—315). Созданный в конце 1826-го — начале 1827 г., этот «Конспект...» прежде всего интересен как выражение историко-литературной концепции Жуковского.

Попытка систематизировать эстетическое наследие первого русского романтика была предпринята в таком издании, как «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли» (т. 4, первый полутом. М., 1969, с. 62—64, раздел «В. А. Жуковский». Сост. и вступит. статья

Р. В. Иезуитовой). В последнее время некоторые существенные статьи Жуковского-критика были включены в сборник «Литературная критика 1800—1820-х годов» (М., 1980. Сост. и авт. вступит. статьи Л. Г. Фризман). Но сам характер этих изданий, объем публикаций не позволил представить критическую деятельность Жуковского с достаточной полнотой.

Настоящая книга является первым специальным изданием эстетики и критики В. А. Жуковского. И ее главная задача—познакомить читателя с обширным эстетическим и литературно-критическим его наследием, дать представление об эволюции его эстетической позиции. Этими задачами и определялся отбор материала для данного издания.

В настоящее издание включены почти все известные оригинальные статьи Жуковского, касающиеся вопросов искусства, привлекаются фрагменты из писем поэта, а также вышеупомянутая публикация Л. Б. Модзалевского. Кроме того, значительную часть книги составляют публикуемые впервые материалы архива Жуковского. Обнаруженные в архиве конспекты, обзоры, выписки дают возможность глубже осмыслить путь развития Жуковского-критика, заполнить белые пятна его эстетического самообразования. В комментариях к уже известным и впервые публикуемым статьям активно используются материалы библиотеки поэта (см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978; Ч. 2. Томск, 1984). Одним словом, в сборнике делается попытка максимально полно представить эстетику и критику Жуковского. За пределами издания оставлены поэтические произведения, без которых, конечно, невозможно представить «живую эстетику» поэта, но которые можно найти в любом издании сочинений Жуковского.

Трудности издания текстов Жуковского связаны с двумя проблемами. Во-первых, остро встает вопрос о переводных статьях Жуковского. Дело в том, что в своей критической деятельности он, особенно на раннем ее этапе, выступал как пропагандист европейской эстетики, знакомя русскую публику с ее важнейшими достижениями. В связи с этим, так же как и в поэзии, Жуковский-критик активно вводил в историко-литературный оборот переводы. И хотя Жуковский-переводчик в прозе не был, конечно, «рабом», при переводе критических статей он придерживался принципа точности. В этом смысле его переводы из Энгеля, Юма являются, по существу, буквальными. И все-таки мы считали правомерным некоторые из них включить в данный том.

Переводы Жуковского периода «Вестника Европы» были прежде всего отражением его эстетической ориентации, фактом его эстетического самообразования. Сам принцип отбора материала для переводов—уже свидетельство определенных эстетических вкусов поэта. Кроме того, некоторые из этих переводов активно входили в сознание современников и не ощущались как переводные. Так, например, произошло со статьей «О поэзии древних и новых», которая воспринималась как оригинальная или, во всяком случае, как отражение идей шиллеровской эстетики. Часто и сам Жуковский не всегда указывал источники своих переводов, а в случае с вышеупомянутой статьей—и сам факт перевода. Для него весь этот материал—органическая часть формирующейся романтической эстетики. Обнаружение источников статей «О поэзии древних и новых» и «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» позволило более точно показать характер эстетической ориентации Жуковского периода «Вестника Европы».

Во-вторых, сложности издания определяются публикацией целого ряда важных и интересных сочинений из архивов поэта. Многие из этих текстов носят черновой характер и являются, по существу, его рабочими тетрадями. Публикуя их, мы прежде всего ставили своей целью расширить представление об облике Жуковского-критика. Конспекты, на

наш взгляд, дают возможность проникнуть в его творческую лабораторию, глубже понять направление его поисков и эстетическую природу его художественного метода.

Все сочинения Жуковского расположены в хронологическом порядке. Источники текстов — прижизненные журнальные публикации или поздние публикации, по возможности сверенные с рукописями, а для впервые публикуемых текстов — рукописи из архива.

Орфография и пунктуация статей приближены к современным нормам русского языка, за исключением случаев, важных для индивидуального стиля писателя. В целом сохранено написание имен собственных, кроме некоторых случаев общепринятой транскрипции.

Статьи «О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира», «О критике», «Два разговора о критике», «Писатель в обществе», «Речь И. А. Крылову», «Об изящном искусстве» подготовлены к печати и прокомментированы Ф. З. Кануновой; статьи «Московские записки», «Радамист и Зенобия», «Электра и Орест», «О переводах вообще...», «Рассуждение о трагедии» и «Две сцены из «Фауста» — О. Б. Лебедевой; статьи «Письмо из уезда к издателю», «О нравственной пользе поэзии», «О слоге...», «О поэзии древних и новых», «Рафаэлева «Мадонна», «О поэте и современном его значении», «О меланхолии...» — А. С. Янушкевичем. Ему также принадлежат публикация и комментарий «Выписок из немецкой эстетики и критики», «Обзора русской литературы за 1923 год», примечания к «Конспекту по истории русской литературы» и письмам. Текст «Конспекта по истории литературы и критики» подготовлен к печати и прокомментирован О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевичем.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Изд. Архангельского — Полн. собр. соч. В. А. Жуковского в 12-ти т. Под ред., с биограф. очерком и примеч. проф. А. С. Архангельского. Спб., 1902.

Изд. Ефремова — Полн. собр. соч. В. А. Жуковского с приложением его писем, биографии и портрета. Изд. 7-е, испр. и доп. под ред. П. А. Ефремова, т. 1—6. Спб., 1878. Том указывается римскими цифрами, страницы — арабскими.

Библиотека Жуковского — Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978; Ч. 2. Томск, 1984.

Бумаги Жуковского — *Бычков И. А.* Бумаги В. А. Жуковского.— Отчет имп. Публ. б-ки за 1884 г. Спб., 1887 (Приложения, с. 1—199).

ВЕ — «Вестник Европы».

Веселовский — *Веселовский А. Н.* Поэзия чувства и «сердечного воображения». Спб., 1904.

ГПБ — Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Дневники — Дневники В. А. Жуковского. Спб., 1903.

ИРЛИ — Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

Описание — Библиотека В. А. Жуковского (Описание). Составитель В. В. Лобанов. Томск, 1981.

Письма к Тургеневу — Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.

РА — «Русский архив».

Резанов — *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916.

РС — «Русская старина».

КОНСПЕКТ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ

Печатается впервые по рукописи, находящейся в архиве Жуковского (ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, л. 1—63 об.).

Рукопись (без названия) представляет шесть тетрадей выписок и заметок Жуковского, объединенных общей нумерацией. Каждая из тетрадей посвящена той области поэзии, которая обозначена на титульном листе: а) Эпическая поэма; б) Лирическая поэзия; в) Сатира; г) Драма и театр; д) Критические замечания на стихотворцев; е) Краткие заметки, имеющие отношение к изящным искусствам, эстетике, риторике и поэзии. Две последние тетради отличаются от предыдущих. В них содержатся лишь предварительные черновые наброски, списки сочинений, имен, эстетических понятий. Подробное архивное описание рукописи см.: Краткий отчет Рукописного отдела ГПБ за 1914—1938 гг. Л., 1940, с. 106.

Все записи Жуковского выполнены на больших листах синей бумаги (220×342 мм) с водяными знаками 1804 г. в первых пяти тетрадях и 1810 г.— в последней. По своему характеру и назначению «Конспект...» соотносится с периодом интенсивного самообразования поэта. Особенности бумаги и почерка, характер записей говорят о том, что «Конспект...» органически связан с работой Жуковского над «Эшенбурговой теорией» и «Лицеем» Лагарпа. Более того, он продолжение этой работы, относящейся к 1804—1805 гг. (Резанов, с. 268—299).

По всей вероятности, работа над «Конспектом...» начинается сразу же после штудирования первого тома «Лицея», то есть в 1805 г. В пользу этого предположения говорит не только сходство бумаги в рукописях, но и примечания к «Лицею», которыми открывается «Конспект...». Указания Жуковского типа «прим. к 11 стр. Лицея, том 1» — отражение внутренней связи двух рукописей и свидетельство нового этапа работы. От чтения и конспектирования «Лицея» (об этом см.: *Лебедева О. Б.* Место «Лицея» Лагарпа в эстетическом образовании В. А. Жуковского.— Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 75—96) поэт переходит к примечаниям и «замечаниям во время чтения».

Есть основания думать, что раздел «Эпическая поэма» (тетрадь № 1) был закончен к середине 1807 г. План журнала «Вестник Европы» (л. 25), которым открывается вторая тетрадь — «Лирическая поэзия», указывает на то, что к этому разделу Жуковский приступил уже после того, как был решен вопрос о его редакторстве, то есть в начале июля 1807 г. (см.: Письма к Тургеневу, с. 34).

Тетрадь третья, содержащая теорию сатиры, материалы которой стали теоретической основой статьи «О сатире и сатирах Кантемира» (ВЕ, 1810, ч. 50, № 5—6, март), заполнялась уже в период редакторства Жуковского.

Думается, что работа над разделом «Драма» неразрывно связана с театральными статьями и рецензиями Жуковского периода ВЕ и относится к 1810 г. Характерно, что материал перевода статьи «О трагедии» из Юма, относящегося к 1811 г., уже не нашел отражения в «Конспекте...».

Пятая тетрадь открывается списком, имеющим непосредственное отношение к «Собранию русских стихотворений», работу над которым поэт закончил в самом конце 1810 г. Издатель предполагал писать введение, освещающее некоторые вопросы теории поэзии, о чем сам признавался в предисловии (см.: От издателя, ч. 1, с. III—XII. Предисловие датировано 17 декабря 1810 г.). Список под названием «Критические замечания на стихотворцев» (л. 50) — вероятный проект введения.

Наконец, шестая тетрадь, включающая черновой материал разнообразных списков имен, эстетических категорий, оформлялась позднее, скорее всего в 1811 г. Об этом свидетельствует бумага с водяными

знаками 1810 г., а также круг источников (Бутервек, Шлегели, Шиллер), отражающий новый этап эстетического развития поэта.

Таким образом, можно считать с достаточной определенностью 1805—1811 гг. временем работы Жуковского над «Конспектом...». Именно к этому времени относятся такие важные события творческой жизни поэта, как редактирование ВЕ и издание «Собрания русских стихотворений». В этом смысле «Конспект...» — своеобразный эстетический комментарий к важнейшему этапу творческого развития Жуковского.

«Конспект...» представляет продуманную систему выписок из произведений виднейших западноевропейских критиков (Лагарп, Баттё, Мармонтель, Блер, Зульцер, Вольтер, Руссо и т. д.). Но молодой Жуковский не ограничивается только выписками. Да и само слово «выписка» здесь не совсем точно. Жуковский дает как бы концентрированный перевод важных для него положений, отрывков из трудов упомянутых авторов. Большинство из них он сопровождает своими замечаниями, о чем свидетельствуют пометы типа «замечания во время чтения» или значки нотабене. Эти размышления поэта, составляющие достаточно большую часть текста, интересны для генезиса эстетических принципов Жуковского, его отношения к существующим теориям. Увеличение полемических замечаний от первых тетрадей к последним — факт, заслуживающий особого внимания.

Необходимо указать на такую особенность «Конспекта...», как его органическая связь с кругом чтения поэта тех лет. Материалы библиотеки Жуковского (многочисленные пометы и записи в сочинениях Лагарпа, Баттё, Мармонтеля, Блера, Руссо) позволяют увидеть сам процесс работы над «Конспектом...»: характер отбора материала, выделение опорных понятий, замечания во время чтения. В этом смысле «Конспект...» и пометы в книгах — две стороны, два звена единого процесса эстетического самообразования Жуковского, выработки самостоятельной позиции.

Текст «Конспекта...» дается в небольшом сокращении: не публикуются последние две тетради (л. 60—63), носящие характер набросков и предварительных записей, а также разделы «Лирическая поэзия» и «Сатира».

[1] Раздел «Эпическая поэма» — первый по времени создания — состоит из шести частей, пять из которых озаглавлены самим автором: I. Замечания во время чтения; II. Вольтер; III. Блер; IV. Лагарп; VI. Томас: о Вольтеровой «Генриаде». Пятая часть, начало которой утеряно, названия не имеет, но ее содержание и характер позволяют именовать ее «Баттё». Есть основания думать, что между частями «Лагарп» и «Баттё» могла быть еще часть под названием «Мармонтель», на что указывает предпосланный всему разделу следующий список:

Вольтер. Essai sur la poème epique.	*Поэмы*
Блер.	Илиада.
Лагарп. Lycée.	Одиссея.
Marmontel poètique.	Энеида.
Баттё.	Фарсала.
Томас sur la Henriade.	Иерусалим.
Pope an Homer.	Потер[янный] рай.
Sulzer.	Генриада.
Beytrüge. Virgilius. Lucanus. Sillius.	Мессиада.
It [alik]. Alonso d'Ersilla.	Леонид.
Ariosto. Chaces [peares].	J.d'Arc.
Milton. Camoens.	Оберон. Идрис.
Ossian de Blair.	Клелия.
Lessing.	Rosecroix.
Addisson.	Оссиан.

Замеч[ания] на поэтов
На Тасса.
На Оберона.
На J.d'Arc.
На Клопштока.
На Генриаду.

Этот список позволяет восстановить во всей полноте замысел предполагаемого конспекта. Здесь обозначен круг и теоретических источников, и образцов жанра, и наиболее важных произведений. Поэту, по всей видимости, не удалось осуществить все намеченное: раздел обрывается на конспектировании трактата А. Тома о «Генриаде» Вольтера.

Круг теоретических источников свидетельствует о широте эстетических взглядов автора. По существу, в поле его зрения — все важнейшие западноевропейские критики, писавшие об эпической поэме. Около сорока примечаний Жуковского в разделе «Эпическая поэма» — отражение творческого характера работы автора над источниками и свидетельство важности «Конспекта...» для осмысления эстетической позиции поэта.

[2] Источник «Замечаний во время чтения» обозначен самим автором «Конспекта...». Это примечания к 11, 17, 26, 43, 47, 168-й страницам первого тома «Лицея». Речь идет о шестнадцатитомном сочинении французского критика Жана-Франсуа Лагарпа «Лицей, или Курс словесности древней и новой» («Lycée, ou corus de littérature ancienne et moderne»), изучением которого Жуковский занимался в 1804—1805 гг. Подробно об этом см.: Резанов, с. 269—272; Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 75—96.

Основная часть этих замечаний связана с работой Жуковского над первой главой «Лицея», носящей название «Рассмотрение поэтики Аристотеля». Следы подробного конспекта этой главы находятся в архиве поэта (Резанов, с. 269—271). Как замечает В. И. Резанов, «отрывок озаглавлен: Lycée de la Harpe, tome 1. Аристотелева пиитика,—и делится на четырнадцать §§» (там же, с. 269). Их содержание свидетельствует о творческом отношении русского читателя к узловой проблеме Аристотелевой поэтики — проблеме подражания в искусстве. «Замечания во время чтения» продолжают эти размышления и уже более определенно выражают отношение Жуковского к этим вопросам.

Два последних замечания относятся к четвертой главе первого тома «Лицея» — «О эпической поэзии у древних» («De la poésie épique chez les Anciens»), содержащей общие правила эпопеи.

Вообще по своему характеру два первых нотабене и «Замечания во время чтения» являются своеобразным предисловием, прологом ко всему разделу «Эпическая поэма».

[3] Источником этой части раздела является «Опыт об эпической поэзии» («Essai sur la poésie épique», 1727) Вольтера.

В библиотеке Жуковского сочинения Вольтера отсутствуют, но есть основания думать, что поэт пользовался первым полным собранием сочинений Вольтера в 70-ти томах (Oeuvres complètes de Voltaire. Paris, 1784—1789). В архиве поэта (ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 419) находится т. 49 этого издания, что свидетельствует о возможности его существования в библиотеке Жуковского полностью.

«Опыт об эпической поэзии» находится в десятом томе этого издания (с. 331—416) и состоит из девяти глав. Жуковский создает конспект-экстракт всех глав, сохраняя последовательность мысли Вольтера и выбирая из каждой главы центральные положения, касающиеся теории и истории эпической поэмы. Нотабене в основном способствуют

углублению мысли автора «Опыта», ее заострению и настойчивому подчеркиванию идеи поэтической свободы, важной для всего «Конспекта...». Особое значение имеет последнее нотабене, подробно раскрывающее точку зрения Жуковского.

[4] Основу части «Блер» составляет конспект XII—XIV лекций трехтомного курса «Лекций по риторике и изящным искусствам» английского теоретика литературы Хью Блера. В библиотеке Жуковского имеется следующее издание этого сочинения: Lectures on Rhetoric and belles lettres. By Hugh Blair. V. 1—3. Basel, 1788. Законспектированные лекции находятся на с. 205—284 третьего тома. К чтению этого сочинения поэт обращался и позднее, о чем свидетельствуют многочисленные пометы во французском издании «Лекций» 1830 г. (Описание, № 682). Подробно о чтении и осмыслении Жуковским эстетики Блера см.: *Жилякова Э. М.* Эстетика Х. Блера в восприятии В. А. Жуковского.— Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 121—139.

Эту часть автор «Конспекта...» снабжает пятью развернутыми примечаниями. Смысл и пафос их направлен не столько к содержанию произведения Блера, сколько к мнению его оппонентов, в частности к «Трактату об эпической поэме» французского критика-классициста Боссю Рене, «отца Ле Боссю». О сущности его теории и ее восприятии см.: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, с. 637—641.

[5] Второе обращение к «Лицею» Лагарпа в пределах раздела не случайно. Если в «Замечаниях во время чтения» Жуковский использует этот трактат в общеметодологическом плане, то в части, озаглавленной «Лагарп», его внимание привлекает история эпической поэмы.

Материалом этой части явилось содержание 1-го и 2-го разделов четвертой главы первого тома «Лицея» — «О греческой эпопее» и «О латинской эпопее». Характер конспекта типичен для Жуковского — сжатое изложение содержания. Отсутствие в конспекте замечаний — свидетельство позитивного восприятия Жуковским материала.

На л. 14 об. конспект эпической поэмы по Лагарпу обрывается, но, по существу, он закончен, так как в нем единственно не получил отражения небольшой раздел «Прибавление о Гезиоде, Овидии, Лукреции и Манлии».

[6] Источником этой части явилось «Рассуждение о эпической поэме» одного из характерных представителей французской классицистической эстетики — аббата Шарля Баттё. Это «Рассуждение» составляет большую часть второго тома «Принципов литературы», пятитомного сочинения Баттё, тщательно изученного Жуковским. Об этом см.: Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 97—120.

Эта часть раздела «Эпическая поэма» выделяется прежде всего многочисленными примечаниями Жуковского к центральным положениям теории эпической поэмы Баттё. Четырнадцать развернутых примечаний — свидетельство творческого и достаточно полемического отношения автора «Конспекта...» к классицистической теории. Основное содержание примечаний в порядке их следования можно сформулировать так:

1. Сравнение поэзии и живописи (142)*;
2. Эпизоды в эпической поэме (157);
3. Развязка «Потерянного рая» Мильтона (170);
4. Развязка трагедии вообще (171—172);
5. Чудесное в эпопее (177—184);

* В скобках указана страница второго тома французского издания «Принципов литературы» Ш. Баттё из библиотеки Жуковского, к которой относится данное примечание: Principes de la littérature, par M. l'Abbe Batteaux... T. 2. Paris, 1777

6. Единство веры героя эпопеи и ее читателя (188);
7. Соотношение героической и шутливой эпопеи (192);
8. «Налой» Буало. Чудесное в шутливой поэме (194);
9. Моральная польза эпической поэмы (207);
10. Особенности комического характера (210);
11. Характер моральности эпической поэмы (211);
12. Соотношение действующих лиц и характера действия (222);
13. Характер эпического действия (222);
14. Принципы изображения эпического героя (227).

[7] Эта часть под заглавием «Томас: о Вольтеровой «Генриаде» представляет сжатый конспект сочинения французского писателя Антуана Тома «Фрагмент об эпической поэме Вольтера», который является составной частью обширного трактата Тома «Опыт о поэтическом языке».

В библиотеке Жуковского имеется двухтомник «Посмертных сочинений Тома» (Oeuvres posthumes de Thomas, de l'Academie française. T. 1—2. Paris, 1802), во втором томе которого на с. 118—129 напечатано это сочинение.

Автор многочисленных похвальных слов, нескольких эпических поэм и трактатов о поэзии, последователь энциклопедистов, А. Тома был достаточно популярен в России. Его сочинения переводили Фонвизин, В. Петров и другие (см.: Русская поэзия. Под ред. С. А. Венгерова. Вып. 2. Спб., 1893). Об интересе Жуковского к его сочинениям говорят следующие факты: наброски переводов некоторых его похвальных слов (Резанов, указ. имен) и многочисленные пометы и записи во время чтения его сочинений (Описание, № 2255).

Работая над конспектом «Фрагмента...», Жуковский в основном следует логике автора, выделяя все характерные моменты его рассуждения о поэме Вольтера. Сокращению подвергаются примеры, которые приводит Тома для подтверждения своих мыслей, в частности обширный пассаж (с. 126—127) о поэтике описания бури в «Генриаде» Вольтера и поэмах его предшественников: Гомера, Вергилия, Овидия.

[8] Раздел «Драма» создавался уже в период редакторской работы Жуковского в ВЕ и по своему характеру во многом отличается от предыдущих разделов. Это самая полемическая часть «Конспекта...». Совокупность этих материалов позволяет говорить не только об оригинальной теории драмы, но и об определенном вкладе Жуковского в становление романтической эстетики вообще (см.: *Лебедева О. Б.* Значение и место драматических опытов в эстетике и творчестве В. А. Жуковского. Автореф. канд. дисс. Томск, 1980).

К сожалению, отсутствует начало раздела, первые пятьдесят параграфов. Их содержание предположительно можно установить: это конспект драматургической части «Лицея» Лагарпа, история античной трагедии и творчество П. Корнеля до «Горациев». Но вполне возможно, что в этой части, как и в последующих, были отступления Жуковского от текста конспектируемого источника, представляющие особый интерес для уяснения его эстетической позиции.

[9] Источник рассуждения Жуковского о «Макбете» Шекспира установить не удалось. По всей вероятности, оно было связано с полемикой Лагарпа и Вольтера по поводу изображения Сида в одноименной трагедии Корнеля. Именно изложением этого спора и должна была заканчиваться не дошедшая до нас часть раздела.

Интерес Жуковского к этой трагедии Шекспира обозначился еще в 1802 г. в связи с работой над ее переводом Андрея Тургенева. К этому же времени относится их спор о «фантастических сценах» в «Макбете» (см.: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 83—85).

[10] Большая часть раздела «Драма» (§ 55—220) представляет собой выборку материалов из т. 4, 5, 9—11 «Лицея» Лагарпа. Как и в разделе «Лирическая поэзия», Жуковский дает своеобразный экстракт мыслей Лагарпа, но, пожалуй, выписки приобретают более теоретический характер. Жуковский как бы очищает конспект от эмпирических наблюдений, выделяя основные категории драматического действия. Выписки по отдельным томам «Лицея» распределяются следующим образом: § 55—61 (т. 4, с. 220—357), § 62—63 (т. 4, с. 358—493, причем § 62—выписки из «Слова о Расине» Шолье, которое цитирует Лагарп); § 65—107 (т.5, с. 89—126), § 108—118 (т. 5, с. 226—288), § 119—136 (т. 5, с. 289—378); § 138—202 (т. 9—10, «Театр Вольтера»), § 203—210 (т. 11, с. 1—153), § 211—220 (т. 11, с. 154—221).

[11] § 137 содержит самостоятельное рассуждение Жуковского на тему «О характерах сумасшедших в трагедии». Поводом к его созданию была полемика со статьей немецкого моралиста и критика X. Гарве «О ролях сумасшедших в трагедиях Шекспира и о характере Гамлета в частности». В библиотеке поэта имеется следующее издание сочинений Гарве: Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Von Christian Garve. Th. 1—5. Breslau, 1797—1802 (где во второй части на с. 434—510 и находится данная статья). Об этом подробнее см.: *Янушкевич А. С.* Немецкая эстетика в библиотеке Жуковского.— Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 140—202.

[12] Материалом для восьми «примечаний к Арноду» послужили развернутые предисловия французского драматурга XVIII в. Франсуа Арно к его исторической трагедии «Колиньи, или Святой Варфоломей» («Coligny, ou la Saint Barthelemi») и драме «Граф Коменж, или Несчастные влюбленные» («Le Comte de Comminge, ou les Amans malheureux»). По существу, предисловия к этим произведениям являются своеобразным эстетическим трактатом о характере изображения ужасного в трагедии и природе эмоционального воздействия трагедии. Арно, имевший склонность к смакованию ужасов, к натуралистическим описаниям, обосновывает естественность и необходимость их на сцене, против чего решительно возражает Жуковский.

Первые пять примечаний относятся к трагедии «Колиньи», остальные — к драме «Граф Коменж». См.: Oeuvres dramatiques de M.d'Arnaud, t. 1. Amsterdam, 1782, p. XVI, XIX—XXI (примеч. 1—5); p. VIII—X, XXVI—XXXII второй пагинации (примеч. 6); p. XI—XII, VII—X второй пагинации (примеч. 7); p. XII, XXXIV—XXXVIII второй пагинации (примеч. 8).

[13] Материалом этой части «Конспекта...» явилось письмо Ж.-Ж. Руссо к д'Аламберу, написанное в связи с опубликованной в т. VII «Энциклопедии» статьей д'Аламбера о Женеве. Текст этого письма с многочисленными пометами и записями Жуковского имеется в шестом томе женевского собрания сочинений Руссо, находящегося в библиотеке поэта (см.: Описание, № 2745). Подробно об этом см.: *Канунова Ф. З., Лебедева О. Б.* Письмо Руссо к д'Аламберу в восприятии В. А. Жуковского.— «Рус. лит.», 1982, № 1, с. 158—168.

Статьи периода «Вестника Европы»

ПИСЬМО ИЗ УЕЗДА К ИЗДАТЕЛЮ

Впервые — ВЕ, 1808, ч. 37, № 1, с. 3—25, без подписи. Статья открывала первый номер журнала за 1808 г., на обложке которого впервые было написано: «Вестник Европы, издаваемый Василием Жуков-

ским». Поэтому «Письмо» стало своеобразной программой Жуковского-редактора. Именно так его расценивал П. А. Вяземский. Рецензируя в 1827 г. «Сочинения в прозе В. Жуковского», он писал: «Жаль, что не находим в сем томе и другого письма литературного, открывшего новую эпоху «Вестника Европы», перешедшего в руки Жуковского, который с успехом поддержал достоинство журнала, обязанного оправдывать свое происхождение Европейское и по имени своему и по тому, что он получил бытие от первого писателя нашего. Упоминаем о «Письме из уезда к издателю...» (Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. 1. Спб., 1878, с. 263—264).

[1] Фигура Стародума, объединяющая «Письмо» со статьей «О критике», по всей вероятности, литературная мистификация, намекающая на родство с фонвизинским героем. На это обратил внимание еще Вяземский: «Действующее лицо в нем (Письме.— *А. Я.*) Стародум, говорит много прекрасного с жаром и умом: может быть, как предшественник его Стародум Фон-Визина...» (Там же, с. 264).

[2] Речь идет об известном государственном деятеле, будущем губернаторе Москвы, графе Ф. В. Ростопчине, скрывающемся под псевдонимом Силы Андреевича Богатырёва. Накануне вышло его сочинение «Мысли вслух на Красном крыльце российского дворянина Силы Андреевича Богатырёва» (М., 1807).

С 1801 по 1810 г. Ростопчин находился в отставке, на что и намекает Стародум, говоря, что его «теперь надобно искать не на Красном крыльце, а, верно, в каком-нибудь уединении».

ПИСАТЕЛЬ В ОБЩЕСТВЕ

Впервые — ВЕ, 1808, ч. 42, № 22, с. 118—135, под заглавием «Несколько слов о том же предмете (от издателя)». Подпись: *Ж.*

Эта статья — ответ на публикацию Д. Северина «Писатель в обществе» (с франц.) в том же номере ВЕ (с. 112—118). В ней отрицалась целесообразность и даже возможность связи писателя с «большим светом». Только в уединении, в тиши своего кабинета, по мнению автора статьи, писатель обретает мир.

Развивая мысли этой статьи (негативная характеристика светского общества, гимн уединению), Жуковский вместе с тем настаивает на необходимости общения писателя с внешним миром, в том числе и с большим светом (несмотря на внутреннее его отчуждение от последнего), где он черпает свои наблюдения, познает некоторые стороны действительности и оказывает в духе либерально-просветительской программы Жуковского благотворное нравственное и общественное влияние.

Пафос статьи в отрицании взгляда на писателя как существо странное, изолированное от людей, «не от мира сего». В момент формирования идейно-художественных основ своего романтизма Жуковскому была чужда теория исключительности поэта, его исконной враждебности миру, в чем также проявились объективные черты и просветительские основы его эстетики.

[1] Переводчик статьи «Писатель в обществе» Д. П. Северин — дипломат, друг Жуковского, его товарищ по «Арзамасу», где носил прозвище Резвый Кот. Жуковский высоко ценил его литературные способности, привлекал его для участия в различных своих изданиях (см. письмо к Д. В. Дашкову от 1817 г.).

[2] К проблеме уединения художника как важному условию познания самого себя и окружающего мира Жуковский обращается неоднократно

в 1800—1810 гг. Ей он уделяет значительное внимание в процессе чтения Руссо, переводя из «Эмиля» отрывок под названием «Наружность счастия и истинное счастье» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 16, л. 37—37 об.). В «Дневниках» (запись от 21 июля 1805 г.) он подробно развивает эти идеи в связи с чтением сочинения X. Гарве «Об уединении и обществе» (Дневники, с. 22—24). Но наиболее определенно об уединении Жуковский скажет в письме к А. И. Тургеневу, противопоставляя немецкую философию французской и делая исключение для Руссо, который жил всегда в уединении (Письма к Тургеневу, с. 22).

[3] Образ из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» (песнь VI).

[4] Слова «он будет довольствоваться распространением своего ума и ограничением своего сердца» взяты Жуковским из статьи Северина (с. 117).

О НРАВСТВЕННОЙ ПОЛЬЗЕ ПОЭЗИИ

Впервые с подзаголовком «Письмо к Филалету» — ВЕ, 1809, ч. 43, № 3, с. 161—172, без подписи, но с пометой: *С нем.* Эта помета конкретизировалась уже в прижизненных изданиях «Переводов в прозе В. А. Жуковского» (ч. 5. М., 1817) указанием на источник: *Из Энгеля.*

Действительно, статья Жуковского является переводом статьи немецкого моралиста и критика И.-Я. Энгеля «Von dem moralischen Nutzen der Dichtkunst», входящей в его известное сочинение «Светский философ».

Интерес Жуковского к наследию одного из характерных представителей так называемого философско-психологического направления был достаточно устойчив. Об этом свидетельствуют материалы его библиотеки и архива, запечатлевшие процесс чтения и осмысления как эстетики Энгеля («Идеи о мимике»), так и произведений по проблемам воспитания и политики («Зерцало для князей»). Подробнее об этом см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, 2, указ. имен. Многочисленные переводы Жуковского из «Светского философа» в ВЕ дополняют эту картину.

Проблема, поднятая в статье, имела для Жуковского особое значение. Она была, так сказать, выстрадана им, и в этом смысле идеи Энгеля воспринимались как собственные.

В целом точно следуя источнику, Жуковский сумел внести в перевод некоторые моменты, подчеркивающие программность статьи. Так, уже подзаголовком «Письмо к Филалету», введением всякого рода обращений к адресату, усилением риторического начала русский автор активно вовлекал читателя в спор с Любителем мудрости. Он настойчиво подчеркивал связь прекрасного с нравственным. Система курсива, столь важная для поэта, введение некоторых дополнительных понятий, способствующих созданию особого настроения («усовершенствование добродетели», «тонкая чувствительность», «чувствительное и нежное сердце», «вдохновенный создатель», «человеческий дух» и т. д.),— все это способствовало выделению центральной мысли.

Характерно, что Жуковский — редактор ВЕ окружил статью произведениями с ярко выраженной этической проблематикой и говорящими названиями: «О счастии» (ч. 43, № 1), «Любовь к ближним» (ч. 43, № 2), «О супружестве», «Врата счастия», «Счастие неизвестности», «Фенелон, воспитатель герцога Бургонского» (ч. 43, № 4). Своеобразным постскриптумом к этой теме в 43-й части журнала стало стихотворение самого Жуковского «К Филалету» (№ 4), где имя адресата, общий пафос размышлений о судьбе человека намечают продолжение разговора о нравственной пользе поэзии.

[1] Подробно идеи о моральном воздействии искусства на общество и формах морального в искусстве развиты в философском диалоге Платона «Государство».

[2] Речь идет о сочинениях французского историка и теоретика военного искусства Ф.-Ш. Фолара «Новое открытие о войне» («Nouvelle découverte sur la guerre», 1724) и «Комментарии к Полибию» («Commentaire sur Polybe», 1727—1730).

[3] Имеется в виду дидактическая поэма «Религия» («La religion», 1746) Луи Расина, сына великого французского драматурга.

О БАСНЕ И БАСНЯХ КРЫЛОВА

Впервые — ВЕ, 1809, ч. 45, № 9, с. 35—67, под заглавием: Критика. Басни Ивана Крылова. Спб. В типографии губернского правления. 1809 г. Подпись: *Ж*.

Статья Жуковского является откликом на первую книгу басен Крылова, вышедшую в самом начале 1809 г. Она полемично направлена против статьи А. С. Шишкова «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном» («Драматич. вести.», 1808, ч. 5, с. 81—108), где в борьбе с карамзинистами автор резко противопоставляет старую басню новой (подробно об этом см.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 208—210). Жуковский, напротив, выступает пропагандистом новой басни, создателем которой, по его мнению, явился Лафонтен, а продолжателем и последователем — Крылов.

Вместе с тем статья Жуковского — результат собственной творческой деятельности поэта в жанре басни (см.: Резанов, с. 424—471), а также его изучения басни в теоретическом и историко-литературном аспектах.

Как показывает составленный в 1804 г. перечень задуманных переводов и подражаний (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 8), Жуковский намеревался сделать переводы басен Лафонтена, Флориана, Ламота. Гагедорна, Геллерта, Лихтвера и Лессинга.

Следы глубокой заинтересованности поэта жанром басни легко обнаруживаются в библиотеке Жуковского, где находится целый ряд сборников басен различных авторов с его пометами. Мы находим здесь басенную антологию К. Рамлера, издания Лафонтена и Флориана, сборник стихотворений, в том числе и басен, Пфеффеля, Глейма, Клейста, Лессинга, сборники басен Крылова, Измайлова, Дмитриева, издания басен Крылова на французском языке, в том числе и знаменитое 1825 г. с предисловием Лемонте.

Из помет Жуковского в книгах, непосредственно связанных с его статьей, особенно следует выделить его маргиналии в «Элементах литературы» Мармонтеля. На форзаце и нижней крышке переплета приводится расписанный по дням план изучения басен (с названием источников — сочинения Зульцера, Лагарпа, Лессинга, Лафонтена и других) и план статьи «О басне и баснях Крылова». Статья Мармонтеля о басне изучалась в период непосредственной работы над собственной статьей (см.: *Разумова Н. Е.* В. А. Жуковский — читатель «Элементов литературы» Мармонтеля.— Библиотека Жуковского, ч. 2).

Статья Жуковского о баснях Крылова — это первый опыт проницательной оценки русского баснописца в историко-литературном и типологическом аспектах. Одновременно это первая в русской критике серьезная попытка широкой постановки вопроса о сущности жанра, в чем (как и в целом в эстетике Жуковского) проявился своеобразный синтез идей русского предромантизма и европейского Просвещения. Складывающа-

ся романтическая эстетика Жуковского, как видно из основных положений статьи, обнаруживает глубокую связь с важнейшими идеями Руссо, Гердера, Лессинга.

Это следует из того, что: 1) он последовательно отталкивается от нормативной рационалистической эстетики, чему подчинена взятая отчасти у Лессинга периодизация басни, согласно которой басня из дидактической превратилась в поэтическую, основанную на динамическом художественном действии, саморазвитии басенных характеров, особой басенной фантастике, придающей характерам непременную для басенного жанра двойственность значения;

2) на теории басни Жуковского с особенной отчетливостью проявляются некоторые объективные основы эстетики Жуковского вообще. Басенный мир, по Жуковскому,— «чистое зеркало», в котором отражается мир человеческий, «существенный мир со всеми его оттенками»;

3) с объективными основами басенной эстетики Жуковского теснейшим образом связан их своеобразный руссоизм. Это прежде всего просветительская вера Жуковского в природное «расположение к добру», которое несет в себе баснописец и которое определяет его заинтересованное внимание ко всем созданиям природы без изъятия. Этот альтруизм басенной эстетики и нравственной философии лучше всего проявился в понятии простодушия как важнейшей, по Жуковскому, черты крыловской, так же как и лафонтеновской, басни. Ориентированность Жуковского на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве становится в его статье особенно отчетливой. С этой точки зрения она очень важное явление в эстетике Жуковского;

4) в статье впервые формулируются важнейшие принципы художественного перевода, направленные на поиски путей оригинального поэтического творчества, которое могло бы достойно соперничать с образцами европейской классики. С этих позиций поэт отстаивает национальный пафос крыловской басни;

5) просветительская окраска теории басни у Жуковского проявилась и в отстаивании нравоучительного характера басни. Отталкиваясь от дидактического рационализма, Жуковский не отказывал басне в моралистической направленности, но считал главным предметом баснописца — «запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство». В отстаивании таких качеств новой басни, как чувствительность и морализирование, недооценке ее сатирической социальной направленности (это особенно проявилось в отношении к Крылову) сказались сентиментально-романтические и просветительские представления поэта.

Проницательность оценок Жуковского, высокий теоретический уровень и широта взгляда в подходе к жанру басни обусловили актуальность выдвинутых поэтом проблем. Вплоть до нашего времени статья Жуковского активно функционирует в литературоведении, вызывая споры исследователей (см.: *Стенник Ю. В.* О специфике жанровой природы басни.— «Рус. лит.», 1980, № 4, с. 106—109).

[1] Полемизируя здесь с Вольтером, утверждавшим, что басня была создана рабами (эта точка зрения восходит еще к древнеримскому баснописцу Федру), Жуковский идет от историко-культурной концепции Гердера. Развивая последнюю, он считает, что изобретение басни «принадлежит не одному народу в особенности, а всем».

[2] К 1818 г. относятся переводы прозаических басен Лессинга, в которых, несмотря на некоторые отступления от подлинника, Жуковский в целом следует тем требованиям, которые предъявлял к басне сам Лессинг: простота, сжатость, ясность изложения мысли. См.: *Гофман М. Л.* Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Общий обзор,

описание и извлечения из рукописного собрания. Париж, 1926, с. 150—183; а также: *Реморова Н. Б.* Прозаическая басня Лессинга в переводе В. А. Жуковского.— В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1975, с. 38—41.

[3] Речь идет о Лессинговом «Рассуждении о басне» (1759), в котором противопоставляется философская дидактическая басня древних новому роду поэтической стихотворной басни. Это противопоставление Жуковский также кладет в основу своей типологии басенного жанра, отдавая явное предпочтение басне стихотворной.

[4] Здесь речь идет о простодушии, которое, по мнению Жуковского, является главным эстетическим качеством басни Крылова. После Жуковского на простодушие как на важнейшую черту крыловских басен укажет Бестужев в своем обзоре («Полярная звезда на 1825 год», с. 21); А. Измайлов в своей книге «Опыт о рассказе басни» (Спб., 1826) напишет специальную главу «О простодушии».

[5] Здесь Жуковский несколько упрощает басню Лафонтена, которой были свойственны «и морально-дидактические, и критические мотивы» (Комментарий И. М. Семенко к статье в кн.: *Жуковский В. А.* Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.—Л., 1960, с. 681).

[6] Здесь еще обнаруживается недостаточное внимание Жуковского в его первой оценке Крылова к проблеме народности и самобытности его басен. Однако в «Конспекте по истории русской литературы» Жуковский скажет об этом уверенно, характеризуя Крылова как «поэта—представителя своего народа». Свое полное завершение эта мысль получит в юбилейной речи Жуковского (1838), где басни Крылова характеризуются как выражение ума, мудрости и языка русского народа.

[7] Речь идет о басне «Разборчивая невеста».

[8] Жуковский, так же как и многие его современники, преувеличивал значение басен И. И. Дмитриева. И несмотря на то, что в оценке Крылова-баснописца Жуковский в большей мере исходил из опыта русской сентиментальной басни Дмитриева, уже в своем осмыслении сборника первых двадцати басен Крылова он не только ставит его наряду с Дмитриевым, но в чем-то существенном видит превосходство. Со всей определенностью он скажет об этом в «Конспекте по истории русской литературы».

[9] Цитата из басни «Мор зверей».

[10] Имеется в виду басня «Лягушки, просящие царя».

[11] Цитата из басни «Пустынник и Медведь».

О САТИРЕ И САТИРАХ КАНТЕМИРА

Впервые — ВЕ, 1810, № 3, 5, 6, под заглавием «Критический разбор Кантемировых сатир с предварительным рассуждением о сатире вообще». Подпись: *Ж.*

Статья Жуковского — первый опыт историко-литературной оценки деятельности Кантемира на фоне широкого осмысления проблем сатиры вообще. Первая, теоретическая часть статьи представляет собою обобщение изучения поэтом теории и истории сатиры, следы которого зафиксированы в книгах из библиотеки поэта и в разделе «Сатира» «Конспекта по истории литературы и критики».

Использование и переосмысление смеховой культуры XVIII в.

процессе собственных творческих исканий (басни, эпиграммы, долбинские стихотворения, пародийные опыты и арзамасские протоколы) входило непременным элементом в поэтическое мироощущение Жуковского, служа, с одной стороны, просветительским целям искусства, его высокой нравственной миссии. С другой стороны, юмор в представлении Жуковского направлен на выполнение психологической функции (неоднозначность оценки, диалектичность в изображении внутреннего мира человека).

Осмыслением таких вопросов, как вопрос о природе смеха, о нравственно-этическом воздействии сатиры и формах выражения комического, Жуковский проясняет некоторые важнейшие черты формирующейся эстетики романтизма и ее просветительской окраски.

[1] См. статью о смехе английского критика и журналиста Джозефа Аддисона, опубликованную в его журнале «Спектейтор» («The Spectator», № 249, 1711, 15 дек.). Ср. с русским переводом: «...во всех языках имеется метафора смеха, применяемая в описании полей и лугов...» (Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982, с. 155).

[2] Мысль о двух типах смеха и смешного высказана немецким критиком И.-Г. Зульцером в его «Всеобщей теории изящных искусств». См.: Allgemeine Theorie der schönen Künste ... von Johann Georg Sulzer. Leipzig, 1793, Th. 3, S. 132—141 (статья «Lächerlich»). Этот отрывок в русском переводе был напечатан в ВЕ (1811, № 16, с. 260—288).

[3] См.: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Von J. J. Eschenburg. Berlin u. Stettin, 1783, S. 81—88 (гл. IV «Die Satire»). Именно это издание сочинения Эшенбурга имеется в библиотеке поэта. Об интересе молодого Жуковского к трудам немецкого критика см.: Резанов, с. 273—297.

[4] Раздел статьи о сравнении сатиры Горация и Ювенала в значительной мере взят Жуковским у Лагарпа (см.: Lycée, ou cours de la littérature ancienne et moderne. T. 2, chap. IX «Parallele d'Horace et Juvenal», p. 131—168). В сатире Горация поэт видит ту многомерность изображения, которая делает ее «сокровищем опытной нравственности». С точки зрения сентиментально-романтических представлений Жуковского, негодующая сатира Ювенала, которой он стремился отдать должное, страдала однолинейностью, исключавшей, как представляется автору, столь необходимую поэту философичность взгляда.

[5] Сравнивая Кантемира с Горацием и Ювеналом, Жуковский подчеркивал в его сатирической деятельности явление глубоко национальное. Эта мысль получит дальнейшее развитие в «Конспекте по истории русской литературы», где, говоря о европейской образованности Кантемира, Жуковский отметил, что он «верно живописал обычаи своего времени».

[6] Жуковский не знал о девятой сатире Кантемира «К солнцу», которая осталась недоработанной и впервые была опубликована в 1858 г.

[7] Речь идет о первой сатире Кантемира, которая носит название «На хулящих учение. К уму своему». Опущена нами.

[8] Эта характеристика Жуковским Кантемира как явления переходного в истории русской литературы близка Белинскому, который в «Портретной галерее русских писателей» говорил о первом русском сатирике: «По языку, неточному, неопределенному, по конструкции, часто запутанной... по стихосложению... сатиры Кантемира нельзя читать без некоторого напряжения. Но несмотря на то, в них столько оригинальности, столько ума и остроумия... такие яркие и верные

картины тогдашнего общества, что развернуть изредка старика Кантемира... есть истинное наслаждение» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 633—634).

[9] Речь идет о сатире «На человеческие злонравия вообще. Сатир и Периерг».

[10] Оценка Жуковским сатиры «О воспитании» почти буквально совпадает с мнением Белинского, который в цитированной выше статье писал: «Эта сатира исполнена таких здравых, гуманных понятий о воспитании, что стоила бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами и не худо было бы, чтобы вступающие в брак предварительно заучивали ее наизусть» (*Белинский В. Г.* Указ. соч., с. 628).

[11] Седьмая сатира, «О воспитании», обращена к Н. Ю. Трубецкому (1700—1767), президенту военной коллегии (впоследствии генерал-фельдмаршалу).

[12] Речь идет о действующих лицах второй сатиры, «На зависть и гордость дворян злонравных. Филарет и Евгений».

[13] Цитата из пятой сатиры, «Сатир и Периерг».

[14] Цитата из третьей сатиры, «О различии страстей человеческих», опущена нами.

[15] Речь идет о близости Горация ко двору императора Августа и дипломатической службе Кантемира при императрице Анне Иоанновне.

О КРИТИКЕ

Впервые — ВЕ, 1809, ч. 48, № 21, с. 33—49. Подпись: *В.*

План этой статьи мы находим на нижнем форзаце «Элементов литературы» Мармонтеля из библиотеки Жуковского. Он содержит следующие пункты, отражающие реальное содержание статьи: Дефиниции критики, Идеал критики, Как должно критиковать, О критике в России.

Очевидно, статья Мармонтеля о критике оказала определенное влияние на работу Жуковского. Вместе с тем пометы в ней свидетельствуют о неприятии русским поэтом определенных положений классицистической эстетики (см.: *Разумова Н. Е.* Указ. соч.— Библиотека Жуковского, ч. 2).

Статья В. А. Жуковского — первая в русской журналистике статья, отличающаяся широкой постановкой вопроса о роли и значении критики (см.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с. 180—184). Жуковский отстаивает просветительский взгляд на критику как на способ формирования общественного мнения, эстетического и нравственного совершенствования читателя. Считая главной целью критика распространение истинного вкуса, Жуковский определяет три основных признака его, а вместе с этим впервые формулирует программные требования к истинной критике, которые он видит в высоком эстетическом уровне оценки, верности действительности и высоте нравственного критерия. Все они в совокупности отвечают важным сторонам эстетики Жуковского (оригинальность художественного восприятия мира, объективные основы эстетики, сопряженность эстетического и нравственного).

[1] Издателями ВЕ с осени 1809 г. были В. А. Жуковский и М. Т. Каченовский.

[2] Здесь говорится об объявлении о подписке на журнал на 1809 г., которое было опубликовано в «Московских ведомостях» (1808, № 105,

30 дек.), где отмечалось, что в «Вестнике Европы» «помещены будут... критические замечания на книги отечественные и иностранные».

[3] Лонгину, античному ритору III в., приписывался долгое время эстетический трактат «О возвышенном». На самом деле этот трактат датируется I в.

[4] Как показывает библиотека Жуковского, поэт не только изучал критические работы Лагарпа («Лицей», «Похвальное слово Расину», «Комментарии к Вольтеру»), но и интересовался его поэзией, в частности драматургией. И хотя он ценил ее невысоко, но работал над переводом трагедии «Филоктет» (см.: Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 75—96).

[5] Речь идет о первой главе второй книги романа Фильдинга «История Тома Джонса Найденыша», где критики названы «публичными клеветниками». «Безбожный русский перевод», о котором говорит Жуковский, принадлежал Евстигнею Харламову (изд. 2-е. М., 1787). См.: Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980, с. 304.

[6] Э. Фрерон, французский писатель, «прославился» своими беспринципными критиками против Вольтера, Руссо, энциклопедистов.

ДВА РАЗГОВОРА О КРИТИКЕ

Впервые — ВЕ, 1809, ч. 48, № 23, с. 215—228, без подписи; помета: *С нем.*

Источником перевода Жуковского явилась статья И.-Я. Энгеля «Два разговора относительно ценности критики» («Zwei Gespräche, den Wert der Kritik betreffend»), входящая в его сборник «Светский философ» («Der Philosoph für die Welt», Stück 31).

Перевод явился своеобразным дополнением к статье «О критике». Жуковскому в статье немецкого моралиста и критика важна прежде всего мысль о том, что «современному писателю, художнику, музыканту необходимо двойное образование, которое ему дают образец и обучение». С этой точки зрения теория искусства важна для самого искусства. Вместе с тем теория — это искусство само по себе, которое имеет свою внутреннюю, независимую от других искусств ценность. Отталкиваясь от Энгеля, Жуковский остро ставит важный для русской критики вопрос об эстетическом потенциале критика. По мнению Энгеля, вызвавшему сочувствие Жуковского, критик сначала сам учится у гения, но, изучая и обобщая свои познания образцов, он становится в чем-то советчиком (наставником) гения.

Можно без преувеличения сказать, что эти две статьи Жуковского о критике заложили основы плодотворной идеи о критике как движущейся эстетике.

[1] Граун Карл Генрих — немецкий композитор и певец, автор двадцати семи опер, основатель и руководитель Берлинского оперного театра.

[2] Эйлер Леонард — знаменитый математик и механик, член Петербургской Академии наук.

[3] Произведения немецкого философа и писателя Мозеса Мендельсона хорошо были известны Жуковскому, о чем говорят многочисленные пометы в его сочинениях, хранящихся в библиотеке русского поэта (см.: Описание № 2701—2702). Известно, что сочинение Мендельсона «О бессмертии души» Жуковский читал вместе с сестрами Протасовыми (см.: Веселовский, с. 134).

[4] Речь идет об известном сочинении английского эстетика Генри Хоума «Основания критики» («Elements of Criticism», 1762), имеющемся в библиотеке Жуковского (см.: Описание, № 1310). Разговор ведется о второй главе первого тома «Эмоции и страсти», в значительной мере посвященной творчеству Шекспира.

МОСКОВСКИЕ ЗАПИСКИ

Впервые — ВЕ, 1809, ч. 48, № 22, с. 156—171; № 23, с. 247—267. Подпись: *Ж.*

Цикл театральных рецензий Жуковского, объединенных общим названием «Московские записки», состоит из пяти заметок. Три из них посвящены московским гастролям в ноябре 1809 г. французской актрисы Жорж (Маргерит-Жозефин Веймер, 1786—1867); две другие, значительно меньшие по объему,— гастролям знаменитого французского танцовщика Луи Дюпора (1782—1853) и бенефису актера французской труппы Фрожера.

Из этих пяти рецензий мы публикуем в настоящем издании только те, которые посвящены игре Жорж, поскольку именно они важны для характеристики эстетических взглядов автора. Заметки о Дюпоре и Фрожере кратки и более приближаются к жанру театральной хроники.

Название «Московские записки» было дано циклу рецензий Жуковского в первой посмертной публикации (Сочинения В. А. Жуковского. Изд. 5-е, т. 13. Спб., 1857) по наименованию постоянной рубрики отдела ВЕ «Смесь». Эта рубрика была посвящена хронике культурной жизни Москвы. Рецензии Жуковского, которые практически открывают ее, в значительной мере определили ее дальнейший жанрово-тематический состав: в «Московских записках» публиковались преимущественно театральные рецензии и заметки о спектаклях, а также репертуарные сводки московских театров. Участие Жуковского в рубрике «Московские записки» ограничилось, по-видимому, названными выше статьями.

Гастроли Жорж в России в 1808—1812 гг., и в частности ее дебют 1809 г. в Москве, были событием огромного культурного значения: «Жорж положила первый шаг к великой славе Российского театра» («Журн. драматич.», 1811, ч. 1, с. 254). Особая атмосфера театральной жизни этой эпохи, взгляд на сценическое искусство как на «метод сгущенного выражения чувств» (см. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* С. П. Жихарев и его дневники.— В кн.: Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 657) придали искусству Жорж в восприятии современников широкий общеэстетический смысл.

В полемике по поводу отдельных приемов игры Жорж, развернувшейся на страницах ВЕ, «Драматического вестника», «Журнала драматического» и «Аглаи», решался вопрос о возможных путях развития русского театра, представленных в отточенном до механичности профессиональном мастерстве Жорж и глубоко эмоциональной, насыщенной сопереживанием игре Е. С. Семеновой (Подробную сводку и анализ материалов этой полемики см.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. Спб., 1912, с. 62—81, 86—88; а также: Очерки по истории русской театральной критики. Л., 1975).

Статьи Жуковского, занявшие важное место в этой полемике, получили высокую оценку современников как образцы жанра театральной рецензии. Так, П. А. Вяземский писал: «Жуковский в издаваемом им в то время «Вестнике Европы» напечатал мастерские и превосходные отчеты о представлениях девицы Жорж... В этих беглых статьях он является тонким и проницательным критиком; это просто живая передача сильных и глубоких впечатлений, проверенных образованным и

опытным вкусом» (*Вяземский П. А.* Старая записная книжка.— Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. 8. Спб., 1883, с. 253).

Как эталон театральной рецензии и как своеобразный манифест эмоционального психологического искусства «Московские записки» рассматриваются и в более позднем отзыве К. Военского. «Московские записки» Жуковского об игре Жорж,— писал он,— образец того, как нужно писать о театре, когда писатель действительно хочет передать все, что он чуткой душой сам пережил во время спектакля» (*Военский К.* Актриса Жорж в России.— «Историч. вестн.», 1901, № 10, с. 247). О роли театральных рецензий Жуковского в формировании его эстетических взглядов см. вступительную статью настоящего издания.

[1] Статья «Девица Жорж в Расиновой «Федре» впервые была напечатана в ВЕ (1809, ч. 48. № 22, с. 156—171) без названия, под общим титулом «Московские записки». Статья была озаглавлена по аналогии с другими рецензиями цикла при первой посмертной публикации. В настоящем издании текст дается по первой прижизненной публикации, но название сохранено по существующей издательской традиции.

[2] Речь идет о наиболее известной трагедии французского писателя Антуана-Удара де Ламотта «Инеса де Кастро» (1723), сюжет для которой Ламотт почерпнул в поэме Л. Камоэнса «Лузиады» (песнь 2-я, эпизод «Смерть Инесы»).

[3] Имеется в виду трагедия Ж. Расина «Андромаха».

[4] Подразумевается трагедия Вольтера «Заира».

[5] Примеры «высокого» взяты Жуковским из трагедий П. Корнеля «Горации», Ж. Расина «Андромаха» и В. Шекспира «Макбет».

[6] Современники и мемуаристы неоднократно отмечают, подобно Жуковскому, этот недостаток в игре актрисы, связанный с общим классицистическим способом ее существования на сцене (см.: *Аксаков С. Т.* Полн. собр. соч., т. 3. М., 1886, с. 90—92; «Драматич. вестн.», 1808, ч. III, с. 81—83).

[7] Манера декламации Жорж была средоточием полемики вокруг ее гастролей (см. об этом: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Указ. соч., с. 61—62, 88—89, 91—92; Очерки по истории русской театральной критики, с. 64—65). Условность напевной декламации французской актрисы вызвала тем большие споры, что эту манеру усвоила Е. Семенова. Разногласия по поводу «распева» стихов трагедии сосредоточили в себе мнения русских театральных критиков о путях развития русского театра и о его национальных демократических традициях. Жуковский отнесся к декламации Жорж наиболее лояльно, считая, что ее манера соответствует стилю французской классицистической трагедии. Однако в своих собственных драматургических опытах Жуковский использовал белый пятистопный ямб, размер, предполагающий разговорную установку (см. об этом: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 300—330; *Лебедева О. Б.* Жуковский — переводчик драматургии Ф. Шиллера.— В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1978, с. 140—156).

[8] Точную дату представления «Меропы» Вольтера на московской сцене установить не удалось, так как в существующих театральных летописях (П. Арапов, В. Н. Погожев) отсутствуют сведения за конец 1809 г. Скорее всего, «Меропа», как и «Федра», была представлена в первой половине ноября, поскольку рецензия Жуковского пошла в 22-й номер ВЕ, вышедший между 15 и 30 ноября 1809 г.

[9] Речь идет о водевиле французской актрисы и писательницы Ж. Кондейль «Катерина, или Прекрасная фермерша» (1792), который входил в репертуар Императорского французского театра в 1805—1810 гг. Представление водевиля, очевидно, состоялось в один день с представлением «Меропы».

[10] Здесь Жуковский имеет в виду начало соперничества Жорж и Семеновой, которое в 1812 г. вылилось в известное «соревнование» в Москве.

[11] Впервые — ВЕ, 1809, ч. 48, № 23, с. 247—257. Подпись: *Ж*. Название принадлежит Жуковскому.

[12] Трагедия «Дидона» (1734), написанная на сюжет 4-й песни поэмы Вергилия «Энеида»,—одно из наиболее известных произведений французского поэта и драматурга Лефрана де Помпиньяна.

[13] Точная дата постановки «Дидоны» не зафиксирована в существующих репертуарных сводках. Наиболее вероятное время постановки — вторая половина ноября.

[14] Имеется в виду трагедия Вольтера «Меропа».

[15] Мнение о том, что Жорж — актриса преимущественно героического плана, Жуковский разделял со своими современниками; см. анонимный отзыв в «Драматическом вестнике» (1809, ч. III, № 7, с. 9), мнения А. Шаховского («Драматич. вестн.», 1808, ч. III, № 8, с. 68, 83), С. Т. Аксакова (Полн. собр. соч., т. 3. М., 1886, с. 90).

[16] Госсен (Gaussem Jeanne-Catherine, 1711—1767) — французская актриса, исполнительница ролей классического французского репертуара. Наибольший успех имела в роли Заиры. Источник цитаты из Лагарпа установить не удалось.

[17] Речь идет о трагедиях Ж. Расина «Британник» и «Гофолия». П. Корнеля «Родогуна», Вольтера «Семирамида».

[18] Впервые — ВЕ, 1809, ч. 48, № 23, с. 260—267. Подпись: *Ж*. Название принадлежит Жуковскому. Время постановки «Семирамиды», очевидно, близко к дате постановки «Дидоны»; обе рецензии помещены в декабрьском номере ВЕ.

[19] Эти слова Вольтера, обращенные к Лагарпу, были популярны в России. В несколько измененной форме их приводит К. Н. Батюшков в письме к Н. И. Гнедичу от сентября — октября 1809 г. (Сочинения К. Н. Батюшкова, т. 3. Спб., 1886, с. 50). Очень близкие по смыслу слова Вольтера Лагарп приводит в т. 10 «Лицея», посвященном драматургии Вольтера (Lycée, T. 10, p. 9—10).

[20] Сравнительная характеристика драматургии Корнеля и Расина представляет собой предельно сжатое изложение выводов главы «Лицея» «Resumé sur Corneille et Racine», законспектированной поэтом (Lycée. T. 5, p. 226—288). См. примеч. 10 к «Конспекту по истории литературы и критики».

«РАДАМИСТ И ЗЕНОБИЯ»

Впервые — ВЕ, 1810, т. 54, № 22, с. 102/120. Подпись: *Ж*.

Переводчик трагедии Кребийона Степан Иванович Висковатов был довольно популярен в 1810-е гг. Кроме вышеупомянутой трагедии он перевел еще трагедию Кребийона «Гипермнестра», создал оригинальную трагедию «Ксения и Темир» (1810), а также обратился к переводу-переделке «Гамлета» Шекспира (1811). Его деятельность в основном

вызывала ироническое отношение современников, что отразила, например, эпиграмма А. Измайлова:

«Театра нашего хвала,
Грузинцев, Висковатов!
Их Мельпомена родила
На гибель сопостатов» (Сочинения К. Н. Батюшкова, т. 1. Спб., 1885, с. 376).

Главная причина неприятия Жуковским перевода Висковатова — нарушение переводчиком непрерывности и этапности психологического процесса, воспроизведенного, по мнению рецензента, в трагедии Кребийона. В связи с этим центральная проблема рецензии Жуковского — проблема драматургического характера и страсти. В 1810-е гг. во французской классицистической трагедии Расина, Вольтера, Кребийона Жуковский высоко ценил отточенное мастерство изображения психологии страсти. Тем самым французская классицистическая трагедия как бы «подтягивалась» русским поэтом до уровня новых требований психологической поэзии.

Позже, в 1820-е гг., Жуковский отмечает уже ущербность классицистической характерологии: «Во французском театре «Радамист и Зенобия»,— записывает он в парижском дневнике 1827 г.— Трагедия теперь в упадке... Да в трагедиях французских нельзя быть актером. Все дело состоит в декламации стихов, а не в изображении всего характера с его нюансами, ибо таких характеров нет в трагедиях французских... характер человека тут не виден» (Изд. Ефремова, VI, 674). Эти оценки одной и той же трагедии, разделенные временным промежутком в шестнадцать лет, свидетельствуют об эволюции и усложнении категории психологизма у Жуковского.

Насколько Жуковский своеобразен в понимании французской классицистической трагедии, может свидетельствовать сравнение его оценки перевода Висковатова с оценкой П. А. Вяземского в письме к Батюшкову от 1810 г. (см.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. 1, с. 3—9). При сходстве общей отрицательной оценки перевода критика Вяземского носит ярко выраженный стилистический характер. Вяземский не видит в переводе Висковатова нарушения психологической достоверности, потому что основной задачей переводчика считает «удержание» стилистических «красот» подлинника, и в этом его эстетическая позиция резко отличается от требования психологического искусства, «перевода характера», которое сформулировано в рецензии Жуковского.

[1] Премьера трагедии состоялась в Петербурге 13 декабря 1809 г. (см.: История русского драматического театра в 7-ми т., т. 2. М., 1977, с. 513).

[2] Пьер Роде, французский композитор и знаменитый скрипач, с успехом гастролировал в России, а в 1803—1808 гг. был первым придворным скрипачом.

[3] Прямая отсылка к тексту статьи «О басне и баснях Крылова». Фраза представляет собой слегка измененное повторение важнейшего тезиса, который в указанной статье сформулирован впервые. Ср.: «...подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным,* хотя бы он не написал и ничего собственного».

[4] Ср. характеристику Лафонтена в статье «О басне и баснях Крылова». В 1806 г. Жуковский перевел восемь басен Лафонтена.

[5] См. примеч. 4 к статье «О сатире и сатирах Кантемира».

[6] Неточная цитата из «Лицея» Лагарпа (Lycée. T. 11, p. 53). Первая глава этого тома «Лицея» посвящена драматургии Кребийона.

«ЭЛЕКТРА И ОРЕСТ»

Впервые — ВЕ, 1811, ч. 56, № 7, с. 205—222. Подпись: *Ж.*

А. Н. Грузинцев, поэт и драматург, автор многочисленных эпических поэм и трагедий, был объектом эпиграмм и отрицательных рецензий. Его поэмы «Петриада» (1812), «Спасенная и победоносная Россия» (1813), трагедии «Эдип-царь» (1811), «Электра и Орест» (1810) стали символами тяжеловесности и эпигонства.

Интерес Жуковского к трагедии Грузинцева был вызван собственными драматургическими опытами и замыслами. В 1811 г. Жуковский особенно интенсивно интересовался древнегреческой драматургией, в частности творчеством Софокла. В архиве Жуковского сохранились план трагедии «Эдип» с указанием на одноименную трагедию Вольтера как на источник подражания и 49 стихов, переведенных им из трагедии Ж.-Ф. Лагарпа «Филоктет», которая в свою очередь является близким, хотя не адекватным переводом одноименной трагедии Софокла (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 23). Таким образом, в 1811 г. Жуковский не мог отрицательно относиться к самой идее восприятия древнегреческой трагедии через посредство трансформирующей позднеклассицистической интерпретации, хотя ему в это время уже были известны и адекватные немецкие переводы античной трагедии (см. Описание, № 2149).

В начале 1810-х гг. Жуковский высоко ценил драматургию Вольтера: к этому времени он завершил конспектирование 9—10 томов «Лицея» Лагарпа, целиком посвященных драматургии Вольтера. В этой части своего курса Лагарп наиболее далек от рационалистического характера классицистической эстетики. Основное достоинство театра Вольтера Лагарп, а вслед за ним и Жуковский видят в силе эмоционального воздействия его трагедий, и принцип сопереживания оказывается близким формирующейся романтической эстетике русского поэта.

В свете этих фактов резко отрицательное отношение Жуковского к трагедии Грузинцева объясняется не только слабостью поэтических возможностей последнего, но и умолчанием об источнике подражания и вольным обращением с вольтеровским текстом.

Вслед за рецензией Жуковского было опубликовано в ВЕ (1811, № 9) «Возражение на критику трагедии «Электра и Орест» (за подписью: *М. С.*), автор которого берет под защиту Грузинцева и обвиняет Жуковского в зависти и мелочности. П. А. Ефремов приписывает этот ответ самому Грузинцеву, однако без каких-либо конкретных доказательств (см.: Изд. Ефремова, VI, 564). За «Возражением» М. С. помещен ответ на него за подписью А. Ф. Воейкова, однако К. Н. Батюшков в письме к Н. И. Гнедичу от 11 мая 1811 г. приписывает этот ответ самому Жуковскому (Сочинения К. Н. Батюшкова, т. 3, с. 125).

Отрицательное отношение Жуковского к трагедии Грузинцева оказалось стойким. Трагедия «Электра и Орест» в пародийно-сниженном контексте упоминается в «Коловратно-куриозной сцене» (1811) и в послании «К Воейкову» (1814).

[1] «Электра и Орест». Трагедия в пяти действиях. в стихах с хорами А. Н. Грузинцева. Спб., в товариществе Т. Дрехслера, 1810.

[2] Премьера трагедии в Петербурге состоялась 10 ноября 1809 г., повторена была 15 ноября и 16 февраля 1810 г. (см.: История русского драматического театра, т. 2, с. 540). Судя по количеству представлений, особым успехом у зрителей, о котором говорит издатель, не пользовалась.

[3] «Электра и Орест», с. 80—81.

[4] Имени издателя трагедии, а также имени лица, скрывшегося за инициалами М. С., установить не удалось. В комментариях В. И. Саитова к письмам К. Н. Батюшкова (см. выше) делается предположение, что издатель трагедии и М. С.—одно лицо. П. Р. Заборов высказал предположение, что издателем трагедии Грузинцева был А. А. Шаховской (см.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. Л., 1978, с. 164).

[5] Имеются в виду трагедии Эсхила «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды», Софокла «Электра», Еврипида «Электра».

[6] Речь идет о трагедии В. А. Озерова. Об отношении Жуковского к Озерову см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 124—146.

[7] Речь идет о трагедиях Эсхила из цикла «Орестея», Софокла «Электра», Еврипида «Электра», Кребийона «Электра», Вольтера «Орест», Альфиери «Агамемнон» и «Орест».

[8] См.: *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания в 3-х т., т. 2. М., 1963, с. 55.

РАССУЖДЕНИЕ О ТРАГЕДИИ

Впервые—ВЕ, 1811, ч. 56, № 8, с. 292—306. Подпись: *Ж.*

В апреле—мае 1811 г. Жуковский публикует в ВЕ перевод трех эссе английского философа Давида Юма: «О слоге простом и слоге украшенном», «Рассуждение о трагедии» и «О красноречии».

Этот интерес Жуковского к эстетике Юма неразрывно связан с вниманием поэта к этико-философскому наследию английского мыслителя вообще. В библиотеке Жуковского сохранилось издание сочинений Юма на французском языке (t. 1—7. Londres—Paris, 1788) с многочисленными пометами и записями (см.: Описание, № 2658).

Статья «Рассуждение о трагедии»—перевод эссе Юма «Of Tragedy». О месте и значении этого и другого публикуемого в данном сборнике эссе, «О слоге простом и слоге украшенном» («Of Simplacity and Refinement in Writing"), в эстетическом наследии Д. Юма см.: *Нарский И.* Эссе Д. Юма по проблемам эстетики.—«Вопр. лит.», 1967, № 2, с. 156—167. Здесь же приводятся и два вышеуказанных эссе в современном переводе, ошибочно названном «первым на русском языке» (с. 156).

Перевод эссе Юма «Рассуждение о трагедии» явился закономерным итогом размышлений Жуковского о жанре трагедии и эмоциональном воздействии трагедии на душу зрителя. В понимании Жуковского на первый план выходит эмоциональное воздействие драмы на душу зрителя, а не внутреннее драматическое действие.

Перевод отразил преимущественный аспект интереса переводчика. При том, что Жуковский в целом точно переводит эссе Юма, есть ряд характерных замен. Так, слово «ум» Жуковский, как правило, заменяет словами «душа» и «сердце», тем самым подчеркивая ведущую роль эмоции в восприятии трагедии. Ср. у Юма: «зрители волнуются», «это своеобразное явление», «ничто не бывает столь неприятно для ума»; у Жуковского: «сердце наше растрогано», «явление человеческой души», «самое неприятное состояние души человеческой» и т. д. Кроме того, Жуковский вводит в свой перевод целый ряд эмоционально окрашенных слов, принадлежащих к его поэтическому словарю и отсутствующих у Юма: «печаль», «прелесть», «сладостная», «очарование» и др. Благодаря им стиль перевода обретает повышенную по сравнению с подлинником эмоциональность, которая соответствует основному пафосу эстетической мысли Жуковского.

[1] Юм свободно излагает содержание первой главы трактата французского критика и археолога Жана-Батиста Дюбо «Критические раз-

мышления о поэзии и живописи» («Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture», 1719). Глава носит название: «О необходимости быть занятым во избежание скуки и о притягательности, которой обладают страсти». Ср. с русским переводом: *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 35—38.

[2] Юм ссылается на «Размышления о поэтике» французского писателя и ученого-популяризатора Бернара Фонтенеля.

[3] Имеется в виду речь Цицерона против Гая Верреса «О казнях».

[4] Здесь Жуковский не воспроизводит довольно обширного примечания Юма, в котором сравниваются особенности изображения чувств в живописи и поэзии. Текст примечания см.: «Вопр. лит.», 1967, № 2, с. 164 (пер. Ф. Вермель).

[5] Юм ссылается на «Естественную историю» Плиния Старшего (гл. 35, кн. II). Жуковский не воспроизводит ссылки Юма.

[6] Эдуард Кларендон — ближайший советник Карла I и великий канцлер при Карле II, автор «Истории великого мятежа» (1702), в которой английская буржуазная революция рассматривается с роялистских позиций.

[7] Пьеса английского драматурга Николаса Роу, написанная в 1709 г.

О СЛОГЕ ПРОСТОМ И СЛОГЕ УКРАШЕННОМ

Впервые — ВЕ, 1811, ч. 56, № 8, с. 284—292; подписано: *С Англ. Ж.*
Появление данного перевода закономерно в деятельности Жуковского-критика. Проблема слога — одна из важнейших в эстетике русского романтика. Так, к 1806 г. относится его обширный план издания «Примеров (образцов) слога, выбранных из лучших французских писателей», где в нескольких отделах Жуковский дает переводы из Бюффона, Мармонтеля, Шатобриана и других (см.: Резанов, с. 513—561). Формирование собственного слога у Жуковского неразрывно связано с размышлениями о слоге русской литературы. В таких программных статьях ВЕ, как «О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира», он вновь и вновь возвращается к вопросу о слоге писателя. Позднее в «Обзоре русской литературы за 1823 год» и «Конспекте по истории русской литературы» оценка того или иного поэта у Жуковского неразрывно связана с анализом его языка, его вкладом в развитие литературного слога. Критерий поэтической простоты становится определяющим в этих оценках.

Жуковский переводит статью Юма с достаточной степенью точности, сохраняя ее общий смысл и логику. Изменения, как обычно, касаются общего стиля, лексики. Так, вместо юмовского «стиля» переводчик употребляет привычное ему слово «слог», вместо «копировать природу» — «подражать природе» или «описывать жизнь»; насыщает текст отсутствующими у Юма определением «приятный» и глаголом «наслаждаться». Любопытно, что он последовательно в характеристике восприятия слога читателем подчеркивает момент его воздействия не только на чувство и душу, но и на его ум. Ср. у Юма: «не могут... вызывать к себе интереса», «не привлечет к себе души», «ничем нас не поразили»; у Жуковского: «такие произведения... никогда не представляют приятного и постоянного занятия рассудку», «отвратителен для рассудка», «ничего не представят разительного в мысли» и т. д.

[1] Многочисленные размышления английского критика Джозефа Аддисона о слоге разбросаны на страницах издаваемого им журнала

«Спектейтор». Слова, близкие к приведенным в статье, имеются в № 285 журнала от 26 января 1717 г. См.: Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982, с. 165—167.

[2] В работе над переводом флориановской переделки «Дон Кихота» (Дон Кишот ла Манхский. Сочинение Серванта. Переведено с Флорианова французского перевода В. Жуковским. Т. 1—2. М., 1804—1805) Жуковский стремился к передаче именно «смешного простосердечия Санхи Пансы», особенно много внимания уделяя воссозданию его речи, поиску русских эквивалентов его многочисленных пословиц, не чуждаясь даже грубых слов.

[3] Имеется в виду «Рассуждение о природе эклоги» («Discours sur la nature de l'Eclogue», 1688) французского писателя Бернара Фонтенеля.

[4] *Квинтилиан Марк Фабий.* Об образовании оратора (кн. X, гл. I). Ср.: «...но слог (Сенеки.— *А. Я.*) почти повсюду неисправный, и тем заразительнейший, что наполнен приятными погрешностями» (Марка Фабия Квинтилиана Двенадцать книг риторических наставлений. Переведены с латинского Александром Никольским. Ч. 2. Спб., 1834, с. 249).

О ПЕРЕВОДАХ ВООБЩЕ, И В ОСОБЕННОСТИ О ПЕРЕВОДАХ СТИХОВ

Впервые — ВЕ, 1810, ч. 49, № 3, с. 190—198. Подпись: *Ж.*

Статья была опубликована Жуковским с указанием на ее переводной характер: «С французского», но без названия источника перевода. Нами установлено, что этим источником явилась заключительная часть предисловия Жака Делиля к его переводу «Георгик» Вергилия на французский язык. Издание, которым пользовался Жуковский, сохранилось в составе его библиотеки с пометами поэта в той части предисловия, из которой скомпонована комментируемая статья: отрывки, переведенные Жуковским, отчеркнуты карандашом на полях (Les Géorgiques de Virgile, traduites en vers française... Par M. l'Abbé De Lille... Paris, 1784, p. 34—47).

Название статьи принадлежит Жуковскому. В целом перевод точен. Изменения, внесенные в текст предисловия Делиля, носят композиционный характер: из заключительной части предисловия переводчик исключает пять фрагментов, касающихся непосредственно перевода «Георгик» Делилем.

Типологическая близость названия статьи и многих ее положений к названиям и содержанию оригинальных статей («О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира») подчеркивает, что она является неотъемлемой частью размышлений Жуковского о поэтическом переводе.

Заслуживает внимания тот факт, что в начале 1820-х гг. В. В. Капнист, готовя к изданию «Опыт перевода и подражания Горациевых од», написал к нему специальное предисловие, куда включил размышления о переводе вообще, в том числе фрагмент предисловия Ж. Делиля к «Георгикам» Вергилия. Ср.: *Капнист В. В.* Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1960, с. 38—48.

[1] Речь идет о «Максимах» Ларошфуко и «Характерах» Лабрюйера. В 1806 г. Жуковский проявляет пристальный интерес к «Характерам». Эта книга, содержащая ряд помет, есть в библиотеке поэта (см.: Описание, № 2675).

[2] Перевод «Илиады» английским поэтом Александром Попом был осуществлен в 1716—1720 гг. и имел огромный успех. Жуковский

интересовался им, о чем говорит его письмо к А. И. Тургеневу от 12 сентября 1810 г. (см. наст. издание).

[3] Перевод Вергилия английским поэтом Джоном Драйденом был издан в 1697 г. В библиотеке Жуковского сохранилось более позднее издание 1818 г. (см.: Описание, № 2317).

[4] Поэма Вергилия.

О ПОЭЗИИ ДРЕВНИХ И НОВЫХ

Впервые — ВЕ, 1811, ч. 55, № 3, с. 181—202. Подпись: *Ж*.

Одна из значительнейших статей периода ВЕ, вызывавшая неизменный интерес исследователей, обращавшихся к критическому наследию поэта (П. Н. Сакулин, Р. В. Иезуитова, А. С. Курилов, Л. Г. Фризман, А. Гижицкий и другие). Однако если все упомянутые авторы единодушны в признании значимости статьи, ее богатого теоретического потенциала, то в вопросе о степени ее оригинальности их мнения резко расходятся.

Сам Жуковский напечатал ее без всяких указаний на какой-либо источник или вообще на переводной ее характер. Статья при жизни Жуковского больше не публиковалась. Но уже П. А. Ефремов, усомнившись в оригинальности статьи, высказал мнение, что она переведена с английского (см.: Изд. Ефремова, V, 540). Эта версия одного из авторитетных дореволюционных издателей Жуковского в дальнейшем не получила поддержки, зато исследователи настойчиво стали говорить о влиянии на эту статью идей Шиллера, изложенных в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» и «Письмах об эстетическом воспитании», а также трудов Ф. Бутервека. Так как характер и степень этого влияния конкретно определить не удалось, в последнее время все чаще комментаторы и исследователи статьи вопрос об источнике не ставят, считая ее оригинальной.

Между тем, как нам удалось установить, статья «О поэзии древних и новых» является переводом одноименной статьи, напечатанной в прибавлениях к известному труду немецкого критика И.-Г. Зульцера «Всеобщая теория изящных искусств»: Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen; nebst kritischen und historischen Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste und Wissenschaften. Nachträge zü Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste. Th. 7. Leipzig, 1803, S. 213—240.

Это восьмитомное сочинение, называемое Жуковским «Zusatze», имеется в его библиотеке (см.: Описание, № 2595) с многочисленными пометами. Жуковский активно пользовался им во время работы над «Конспектом по истории литературы и критики» (см. раздел «Сатира»).

Издание, предпринятое в 1792—1806 гг. последователями Зульцера, представляет собрание статей о различных древних и новых поэтах, а также о некоторых вопросах теории искусства. Авторами их были известные в то время немецкие критики и эстетики: И.-Л. Эбергард, И.-И. Эшенбург, Х.-Ф.-В. Якобс, Э.-Ф.-К. Розенмюллер, И.-Г.-Ф. Манзо и другие. Первые шесть частей имеют указатель авторов статей, последние две части, в том числе седьмая, где напечатана переведенная Жуковским статья, его не имеют, поэтому вопрос об авторе статьи остается открытым.

В статье неизвестного немецкого автора поставлен один из важнейших вопросов эстетики начала XIX в.— об отношении к поэзии древних, о соотношении древних и новых. По существу, этот вопрос тесно связан со спорами о классической и романтической поэзии. Диалектическая позиция немецкого критика, его стремление увидеть слабые и сильные стороны древних и новых, понять их особенности и привлекали прежде

всего русского поэта. Не указывая на переводной характер статьи, Жуковский тем самым подчеркивал ее особое значение и место в литературной жизни 1810-х гг.

В целом точно следуя за мыслью автора, Жуковский по-своему расставил некоторые акценты, изменил саму атмосферу повествования. Установка на соучастие читателя, выразившаяся в усилении вопросительной интонации и системе курсивов, многочисленные резюмирующие фразы, синтаксические упрощения, насыщение статьи характерной лексикой, акцентировка таких качеств новой поэзии, как ее философичность,— все это доказательство органической связи перевода статьи с важнейшими принципами эстетики самого Жуковского. В этом смысле статья — важное звено в эстетической эволюции первого русского романтика, отражение его эстетических пристрастий, творческого отношения к авторитетам.

[1] Имеется в виду полемика между Буало и Шарлем Перро (Перольтом) о поэзии древних и новых. В «Критических размышлениях по поводу некоторых мест у ритора Лонгина» (1694) Буало выступил с защитой авторитета древних.

[2] Речь идет о знаменитом труде Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей, или Курс древней и новой литературы» (см. примеч. к «Конспекту по истории литературы и критики»).

[3] Греческий праздник в честь Посейдона, отмечавшийся раз в два года летом на Истме. По своему значению Истмийские игры уступали только Олимпийским и Пифийским играм.

[4] Общегреческие игры, происходившие в Немейской долине.

[5] Празднества в честь бога растительности и виноделия Диониса, происходившие четыре раза в год.

[6] Праздники в честь Диониса, проходившие в январе — феврале в Афинах, в древнем святилище Диониса — Леней.

[7] Цит. из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795—1796). Ср. русский перевод этой фразы: *Шиллер Ф.* Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1950, с. 435. В немецком подлиннике статьи дается сноска на это произведение Шиллера, которое характеризуется как «прекрасное сочинение» (die treffliche Abhandlung).

[8] Отзвуки теории немецкого филолога Ф.-А. Вольфа, изложенной в его сочинении «Введение к Гомеру» («Prolegomena ad Homerum», 1795). Позднее, во время работы над переводом «Одиссеи», Жуковский скептически отзывается об этой теории в письме к И. В. Киреевскому (см.: Изд. Ефремова, VI, 49).

[9] Versuch einer Vergleichung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern. Von I. I. Hottinger. Mannheim, 1789, S. 166—169.

[10] Речь идет об эписодии втором из трагедии Эсхила «Персы».

Статьи и конспекты 1820—1830-х годов

ВЫПИСКИ ИЗ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ И КРИТИКИ

Впервые — Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 203—225. Публикация и комментарий А. С. Янушкевича.

Источник — рукопись, хранящаяся в архиве Жуковского (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 96, л. 13—17 об.). Рукопись имеет название

«Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с великой кн. Александрой Федоровной» и представляет смесь учебных упражнений по переводу с немецкого языка на русский и поэтических опытов Жуковского. На основании указаний в самой рукописи публикуемый текст датируется октябрем 1818 г.

По своему характеру эти выписки напоминают конспект, составленный из основных положений крупнейших представителей немецкой эстетической мысли. Русский поэт выбирает из сочинений Бутервека, А. Шлегеля, Жан-Поля, Шиллера, Гердера, Клингера рассуждения о сущности поэзии, о классическом и романтическом в искусстве, о духе народной поэзии, часто без всяких изменений записывая их.

По всей вероятности, это была предварительная работа, о чем свидетельствует общее название, предпосланное выпискам,—«Планы прозаические». Жуковский оформляет их в некую систему, что проявляется в характерной буквенно-цифровой нумерации. В конспекте чередуются и непосредственные планы на русском языке (раздел «Бутервек»), и выписки на немецком (разделы «Шлегель», «Жан-Поль», «Шиллер», «Клингер»), и система афоризмов из Гердера на немецком и русском языках.

Выписки интересны прежде всего для уяснения эстетической переориентации Жуковского в 1820-е гг., для понимания его отношения к наследию немецкой предромантической и романтической эстетики.

Публикуемый текст дается в переводе на русский язык всех частей, написанных по-немецки, и с небольшим сокращением: опущен раздел по истории поэзии, имеющий познавательный характер.

[1] Этот раздел, написанный по-русски,—сжатый конспект общего введения к сочинению Ф. Бутервека «История поэзии и красноречия с конца тринадцатого столетия» (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts von Friedrich Bouterweck. Bd 1. Göttingen, 1801. S. 1—40). Жуковский сохраняет общую структуру введения, разбивая его на три части. В дальнейшем он выбирает в тексте опорные мысли Бутервека и, не нарушая последовательности, перелагает их по-русски.

[2] Выписки в разделе «Шлегель»—отражение чтения Жуковским одного из значительнейших произведений немецкой романтической эстетики, «О драматическом искусстве и литературе» Августа Шлегеля. В библиотеке поэта имеется следующее издание этого сочинения: *Schlegel August*. Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Th. 1. Heidelberg, 1817. Пометы в нем на с. 11, 13, 18—19, 20, 22—24 непосредственно связаны с выписками. Читатель фиксирует основные положения Шлегеля о различии классического и романтического искусства. Характерно, что в предполагаемое издание «собрания переводов из образцовых немецких писателей», проект которого относится к 1817 г., Жуковский хотел включить отрывки из этого сочинения (см. письмо к Д. В. Дашкову).

Выписки даются в переводе Т. И. Сильман в кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 215—219.

[3] Приводимые отрывки из Жан-Поля отражают интерес Жуковского к его фундаментальному труду «Подготовительная школа эстетики». В библиотеке поэта находится следующее издание этого сочинения: *Richter Jean Paul*. Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig. Bd 1—3. Stuttgart, 1813. С многочисленными пометами Жуковского. Выписки взяты из разных мест сочинения, имеющего сплошную пагинацию всех трех частей (с. 1, 6, 8, 11, 16, 34, 35, 110—111, 117—122, 135, 1014—1017).

[4] Этот раздел — выписки опорных положений из статьи неизвестного немецкого критика „Ueber die Poesie der Alten und Neuern“, которую в 1811 г. перевел на русский язык Жуковский (см. примеч. к статье «О поэзии древних и новых»). Для передачи выписок на русский язык использован перевод Жуковского.

[5] Выписки из Шиллера — следы чтения статьи «О стихотворениях Бюргера» („Ueber Bürgers Gedichte“), находящейся в следующем издании из библиотеки Жуковского: *Schiller Fr.* Sämmtliche Werke. Bd 2, Th. 2. Stuttgart und Tübingen, 1813. Русский перевод А. Горнфельда цитируется по изданию: *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, с. 587—590.

[6] Интерес Жуковского к наследию Гердера был достаточно продолжительным и многообразным. Отражением этого интереса являются многочисленные пометы, записи, переводы в тридцатитрехтомном собрании сочинений Гердера: *Herder I. G.* Sämmtliche Werke. Tübingen, 1805—1810. О времени появления этого издания в библиотеке Жуковского и о характере чтения сочинений немецкого просветителя см.: *Реморова Н. Б.* В. А. Жуковский — читатель и переводчик Гердера.— Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 149—300.

Для выписок Жуковский использовал три первые статьи т. XIX: «Об Оссиане и о песнях древних народов», «О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии», «Предисловие к народным песням и их изучению». Перевод дается по кн.: *Гердер И.-Г.* Избр. соч. М.—Л., 1959, с. 49, 62—64, 66—68, 72.

[7] Материал для раздела «Клингер» Жуковский взял из диалога «Светский человек и поэт» („Weltmann und Dichter»), входящего в девятый том собрания сочинений немецкого писателя Ф.-М. Клингера: *Klinger Fr.* Werke. Th. 1—12. Königsberg, 1809—1815. Выписки соответствуют тексту на с. 283—288. Это собрание сочинений имелось в библиотеке поэта, но в настоящее время отсутствует (см. Описание, № 1432). О личном знакомстве Жуковского с Клингером см.: *Смолян О. А.* Клингер в России.— «Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена», т. 32, ч. 2, 1958, с. 47—48. Перевод наш.

[8] Точный источник этих афоризмов Гердера, к сожалению, определить не удалось. Вероятное указание на него „Herder. 148“ не помогло в наших разысканиях. Заметим, что 1—6-й афоризмы написаны в рукописи по-немецки, остальные — по-русски.

РАФАЭЛЕВА «МАДОННА»

Впервые — «Полярная звезда на 1824 год», с. 422—426. Подпись: *Жуковский.* Источником этой публикации явилось письмо Жуковского великой княгине Александре Федоровне от 29 июня 1821 г.

Частное письмо не случайно стало статьей. Впечатление от картины Рафаэля переросло у Жуковского в размышления о природе искусства вообще, о роли поэтического вдохновения. Опираясь на ваккенродеровскую легенду о явлении Рафаэлю во сне прообраза его мадонн, Жуковский дал свое толкование природы романтического искусства (об этом см.: *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм.— В кн.: Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975, с. 78). Многие идеи и образы этой статьи неразрывно связаны с поэзией Жуковского начала 1820-х гг., что придает статье в определенном смысле значение эстетического манифеста. Включение в статью отрывка из стихотворения «Лалла Рук» не просто закрепляет эту связь, но и подчеркивает ее программность.

Романтический культ Рафаэлевой «Мадонны» находит свое продолжение и развитие в отношении Жуковского к живописи Рафаэля вообще. Во время трех своих итальянских путешествий Жуковский вновь и вновь возвращается к живописи великого итальянского художника, отмечая постоянно «великую душу» Рафаэля и его созданий. Около тридцати различных произведений Рафаэля отмечены его поклонником в дневнике, и почти всегда упоминание о них сопровождают эпитеты «чудесные», «превосходные», «великолепная», «чудесное совершенство», «вдохновенное создание», «совершенство живописи» (Дневники, с. 273, 279, 288, 452).

По всей вероятности, письмо Жуковского еще до его публикации было известно его друзьям и получило высокую оценку. Так, Е. Е. Комаровский в письме И. И. Козлову от 25 декабря 1823 г. писал: «Я думаю, что ни одно письмо Дюпати не было лучше Рафаэлевой «Мадонны». Мысль дать ей значение видения очень гениальна» (РА, 1866, кн. 1, с. 315). Эту же мысль подчеркивал в своем отзыве П. А. Вяземский: «Отрывок из письма о Дрезденской галерее, в котором Жуковский дает отчет о чувствах своих при созерцании Рафаэлевой «Мадонны», исполнен красоты необычайной. Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о самой «Мадонне». Это не картина, а видение... Жуковский постиг чувством душу Рафаэля и посвящает нас в ее таинство» (Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. 1, с. 269). «Образцом современной русской прозы» назвал статью Н. Полевой («Моск. телеграф», 1832, ч. 47, № 19, с. 375).

Статья Жуковского не только способствовала распространению романтической легенды Ваккендодера о Рафаэле, отразившейся в творчестве многих русских поэтов XIX столетия (у Пушкина, Лермонтова, Фета и других), но и на долгие годы стала воплощением идей романтического искусства. Так, В. Г. Белинский, посетивший в 1847 г. Дрезденскую галерею и видевший «Сикстинскую Мадонну», писал: «Кто не помнит статьи Жуковского об этом дивном произведении, кто с молодых лет не составил себе о нем понятия по этой статье? Кто, стало быть, не был уверен, как в несомненной истине, что это произведение по превосходству романтическое?» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 308). Правда, во время написания статьи Белинский уже не находит в «Мадонне» Рафаэля «ничего романтического», восклицая: «Что за чепуху писали о ней романтики, особенно Жуковский!» (там же, т. 12, с. 384), но тут же признается, что в молодости «читал и перечитывал ее (статью.— *А. Я.*) со всем страстным увлечением, со всею верою молодости и знал ее почти наизусть» (там же, т. 10, с. 308).

Несмотря на эволюцию русской эстетической мысли, свежие и глубокие суждения, высказанные о «Сикстинской мадонне» В. Ф. Одоевским и Н. Огаревым, Белинским и Герценом, Гончаровым, Достоевским и Л. Толстым, Крамским и Суриковым, статья Жуковского осталась навсегда в истории русской эстетики не только как одно из первых слов о Рафаэлевом шедевре, но и как блестящий образец единства тонкого искусствоведческого анализа, глубокого личного чувства и программного документа русского романтизма. Об этом см.: *Alpatow M. W.* Die Dresdner Galerie. Alte Meister. Mit Beiträgen Katharina Scheinfuss und Irina Danilowa. Dresden, 1966 (Anhang „Stimmen über die Dresdner Galerie: Russische Stimmen", S. 369—384).

[1] Речь идет о портрете итальянского поэта и публициста Пьетро Аретино, друга Тициана.

[2] Здесь Жуковский опирается на ваккенродеровскую легенду о

Рафаэле, своеобразный вариант романтического мифа о художнике, творящем по божественному наитию (подробнее об этом см.: *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Ваккенродер и романтический культ Рафаэля.— В кн.: Советское искусствознание—79. Вып. 2. М., 1980). Интересно, что Кюхельбекер, опубликовавший в 1824 г. свое письмо о посещении в ноябре 1820 г. Дрезденской галереи и впечатлении от «Сикстинской мадонны» («Мнемозина», 1824, ч. 1, с. 61—110), сделал следующее примечание: «Прекрасно описано у Тика (Phantasien) явление во сне божией матери Рафаэлю...»

В библиотеке Жуковского имеется русский перевод сочинения Ваккенродера: Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1826 (см.: Описание, № 34).

³ Имеется в виду гравюра с картины Рафаэля немецкого гравера и художника Иоганна Фридриха Вильгельма Мюллера. Показательно, что, оценивая статью Жуковского, Вяземский сравнил ее именно с гравюрой Мюллера: «Нет сомнения, что сей список, хотя не буквальный, передает творение Рафаэля вернее эстампа Миллерова» (Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. 1, с. 260—261).

⁴ Отрывок из стихотворения Жуковского «Лалла Рук», написанного раньше, в январе 1821 г. Об истории его создания и романтической философии, отразившейся в нем, поэт подробно говорит в письме к А. И. Тургеневу от 6—19 февраля этого же года. К письму были приложены «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук». Эти же мысли он развивает в другом письме к А. И. Тургеневу, от 8—21 февраля 1821 г. (см.: *Гофман М. Л.* Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926, с. 153—159). В этих письмах, излагая „la philosophie de Lalla Rookh“, Жуковский, в частности, пишет: «Эта прощальная и навсегда остающаяся звезда в нашем небе есть знак того, что прекрасное было в нашей жизни, и вместе того, что оно не к нашей жизни принадлежит» (там же, с. 156). История создания этого стихотворения неразрывно связана с отношением Жуковского к великой княгине Александре Федоровне, адресату письма.

⁵ Романтический образ покрывала, занавеса, скрывающего от глаз художника тайны бытия и приоткрывающегося только в минуты прозрения,—один из наиболее устойчивых в творчестве Жуковского 1820-х гг. Его поэтическое воплощение можно найти в таких произведениях Жуковского, как «На кончину ея величества, королевы Виртембергской», «Лалла Рук», «Привидение», «Таинственный посетитель» и др.

⁶ Жуковский здесь опирается на действительный факт душевной болезни И.-Ф.-В. Мюллера, явившейся следствием напряженной его работы над гравюрой с «Сикстинской Мадонны». Стремясь достигнуть полного совершенства, художник занимался ею до конца жизни, что и подорвало его силы.

ОБЗОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗА 1823 ГОД

На существование в архиве Жуковского «заметок о книгах, вышедших в 1823 году», указал еще в 1887 г. И. А. Бычков (см.: Бумаги Жуковского, с. 64). Однако впервые они были опубликованы лишь в 1978 г. (см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 44—48. Публикация А. С. Янушкевича).

Автограф этих заметок хранится в составе обширного архива Жуковского (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 101—112). Рукопись состоит из двух частей. Первая—черновые записи, без заглавия,

подписи и даты. Эти наброски конспективны и отражают процесс развития мысли поэта. Вот как выглядит один из их вариантов: «Малое богатство произведений прошлого года. Изъяснение словесного богатства. Что такое наша литература? Сочинения, переводы, журналы. Чтение еще не сделалось необходимостью, а только роскошь. Впрочем, жадность к некоторым. Карамзин. Крылов. Пушкин. Теперь кто пишет. «Полярная звезда». О переводах; вредное влияние на язык. Недостаток еще слога философского и ученого. Термины ученые. Вот книги» (л. 111).

По существу, эти черновые наброски — развернутый план, перерастающий в анализ книжной и частично журнальной продукции 1823 г. Отталкиваясь от этих мыслей, во второй, перебеленной части, Жуковский создает не просто «заметки о книгах», но своеобразный обзор русской литературы за 1823 г. Он строит его не как аннотированное перечисление произведений года, но пытается дать свою оценку того или иного произведения, исходя из определенных эстетических критериев, намеченных в черновых записях и развитых в перебеленном варианте. «Заметки о книгах» перерастают в рассуждения о ходе и тенденциях современной литературы. В центре внимания автора обзора такие важные проблемы литературного процесса, как проблема прозы, вопросы перевода, просветительской миссии литературы, размышления о новом направлении в литературе.

Время окончания этого «Обзора» — 1824 г. Прямая перекличка некоторых мыслей и оценок со «Взглядом на русскую словесность в течение 1823 года» А. Бестужева, напечатанным в «Полярной звезде на 1824 год», не случайна. Обзор Жуковского был закончен уже после выхода этого номера альманаха, о чем свидетельствует упоминание статьи Н. Бестужева «О удовольствиях на море», опубликованной именно здесь. Несмотря на это, «Обзор» Жуковского представляет собой вполне оригинальное критическое выступление.

О назначении этого «Обзора» И. А. Бычков писал следующее: «...заметки эти были представлены одной из особ императорского дома (судя по фразам: «обратили внимание В. В.» или «известие В. И. В.»)» (Бумаги Жуковского, с. 64). Действительно, в тексте «Обзора» есть подобные фразы, и, по всей вероятности, Жуковский хотел познакомить кого-либо из высокопоставленных лиц с состоянием русской литературы. Тем показательнее не просто упоминание, но и высокая оценка Жуковским таланта ссыльных поэтов — Пушкина и Баратынского. По существу, эта часть «Обзора» выглядит как очередное ходатайство Жуковского за гонимых поэтов. Видимо, надеждой на материальную помощь со стороны двора проникнута и обширная часть «Обзора», посвященная трагической судьбе «слепца Козлова».

Несомненна связь данного «Обзора» с «Конспектом по истории русской литературы», созданным в конце 1826-го — начале 1827 г. Некоторые мысли, оценки почти дословно перенесены в него, что подчеркивает устойчивость интересов Жуковского к проблемам развития русской литературы, намечает определенные критерии отношений к ней.

«Обзор русской литературы за 1823 год» — свидетельство органической связи первого русского романтика с живым литературным процессом 1820-х гг., его критического чутья.

[1] Ко времени написания «Обзора» появились лишь два очерка Корниловича из времен Петра I: «Петр Первый в Заандаме» и «О первых балах в России». См. указатель сочинений А. О. Корниловича (сост. Б. Б. Кафенгауз и А. Г. Грумм-Гржимайло) в кн.: *Корнилович А. О.* Сочинения и письма. М.—Л., 1957, с. 514—516.

Об интересе самого Жуковского к сочинениям Корниловича говорит наличие некоторых из них в его библиотеке (см.: Описание, № 179—181).

[2] Речь идет об очерке Николая Бестужева «Об удовольствиях на море» («Полярная звезда на 1824 год», с. 398—409).

[3] Эта характеристика пушкинского дарования дополняется многими другими, содержащимися в письмах Жуковского 1824 г. «Ты создан попасть в боги—вперед!..», «Быть Сверчку орлом и долететь ему до солнца», «Ты имеешь не дарование, а гений...», «Ты рожден быть великим поэтом; будь же этого достоин», «По данному мне полномочию предлагаю тебе первое место на русском Парнасе...»—так в июне—ноябре этого года Жуковский благословляет и поддерживает ссыльного Пушкина, неизменно веря в огромные духовные силы и поэтический гений своего «милого брата по Аполлону» (*Жуковский В. А.* Соч. в 3-х т., т. 3. М., 1980, с. 447—449).

[4] Появление этой оценки Баратынского неразрывно связано с хлопотами Жуковского о его освобождении из ссылки. Так, 2 января 1824 г. в письме к министру просвещения кн. А. Н. Голицыну Жуковский писал: «Он—поэт! И его талант не есть одно богатство беспокойного воображения, но вместе и чистый огонь души благородной: прекрасными, гармоническими стихами выражает он чувства прекрасные, и простота его слога доказывает, что чувства сии неподдельные, а искренно выходящие из сердца...» (РА, 1868, № 1, с. 158). В библиотеке Жуковского как залог дружеских отношений двух поэтов имеется экземпляр «Стихотворений Евгения Баратынского» (ч. 1—2. М., 1835) с дарственной надписью «Василью Андреевичу Жуковскому. Е. Боратынский» (см.: Описание, № 2493).

[5] Личное знакомство Жуковского с Языковым относится к началу марта 1823 г. В письме к брату от 5 марта 1823 г. Н. М. Языков подробно говорит об этом, сообщая, что Жуковский во время своего приезда в Дерпт «меня принял с отверстыми объятиями (в обоих смыслах), полюбил, как родного...» (Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). Спб., 1913, с. 56). В апреле 1824 г. поэт сообщает о том, что Жуковский подарил ему «новое издание своих стихотворений» (там же, с. 128). Поэтов связывали дружеские отношения и позднее, свидетельством чего являются два сборника стихотворений Языкова (1833 и 1844) из библиотеки Жуковского с дарственными надписями автора (см.: Описание, № 2569—2570).

[6] Показательно неоднократное упоминание в «Обзоре» альманаха «Полярная звезда». Намечая в планах важнейшие явления, о которых нужно сказать особенно, Жуковский прямо пишет: «Полярная звезда». Ее же он включает в число изданий, способствующих развитию русской прозы. С издателями альманаха поэта, несмотря на идейные расхождения, связывала прочная творческая дружба. По существу, он был сотрудником «Полярной звезды», опубликовав здесь целый ряд своих программных произведений (об этом см.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. М.—Л., 1960. Приложения, с. 825, 910—912).

Заслуживает внимания тот факт, что в библиотеке Жуковского сохранился экземпляр поэмы К. Ф. Рылеева «Войнаровский» (М., 1825), в котором вырван верхний форзац, возможно. с дарственной надписью автора (см.: Описание, № 2553).

[7] Начало дружбы Жуковского и Козлова относится к началу 1819 г Именно в этом году в дневнике Козлова появляется запись от 20 июля:

«Столь любимый мною Жуковский прибыл из Павловска. Я читал ему мой перевод „Bride of Abyddos“ («Старина и новизна», 1906, № 11, с. 41).

[8] Ко времени написания «Обзора» Гнедич закончил работу над девятой песней «Илиады», отрывки из которой появились в седьмой части «Сочинений и переводов, издаваемых Российскою академиею» (Спб., 1823). Об этом издании Жуковский особо говорит в «Обзоре» (см. примеч. 28). В это же время начинают распространяться слухи о том, что труд Гнедича близится к концу. Конечно же, эти слухи дошли и до Жуковского, работавшего над своей версией «Илиады» (об этом см.: *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964, с. 251—253). В библиотеке Жуковского имеется первое издание «Илиады» Гнедича (ч. 1—2. Спб., 1829) с дарственной надписью автора (см.: Описание, № 2504).

[9] Вероятно, речь идет о шедших на сценах петербургских театров многочисленных операх-водевилях и комедиях Н. И. Хмельницкого (см.: История русского драматического театра, т. 2, с. 449—542). Интерес к творчеству Хмельницкого у Жуковского, вероятно, определялся тем, что он был поклонником «Арзамаса», создавшим ряд пародий на «Беседу» (там же, с. 338—339). Но, как и Пушкин, шутливо называвший драматурга «моей старинной любовницей» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 175), Жуковский прежде всего ценил драматургическое мастерство Хмельницкого.

[10] Сцены из комедии А. И. Писарева «Лукавин» первоначально появились в ВЕ (1823, № 17, с. 3—23). И лишь в конце этого года комедия вышла отдельным изданием: *Писарев А. И.* Лукавин. Комедия в 5 действиях в стихах. Переделана с англ. М., 1823. Впервые была играна на московской сцене 23 октября 1823 г. Мастерство Писарева-водевилиста высоко ценилось современниками, и даже Белинский в 1842 г. писал: «Все наши теперешние водевилисты, вместе взятые, не стоят одного Писарева» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 6, с. 371).

[11] *Кайданов И. К.* Руководство к познанию всеобщей политической истории. Ч. 1—3. Изд. 2-е. Спб., 1823.

[12] Труды этих немецких историков хорошо знал Жуковский, о чем свидетельствуют многочисленные упоминания их в письмах к А. И. Тургеневу, а также следы чтения некоторых из них (см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 402—404; Письма к Тургеневу, указ. имен).

[13] Сочинение И. К. Кайданова «Краткое начертание всемирной истории» выдержало шестнадцать изданий. Второе издание его появилось в 1823 г.

[14] Имеется в виду: Сокращенная история Греции. Соч. Гольдсмита. Перевел с английского Алексей Огинский. Изд. 2-е, испр. Спб., 1823.

[15] Речь идет о следующем сочинении: Деяния Российских полководцев и генералов, ознаменовавших себя в достопамятную войну с Франциею 1812, 1813, 1814 и 1815 годов. Ч. 1—4. Спб., 1822. Как установлено, автором его является Семен Иванович Ушаков (см.: Роспись российским книгам для чтения из библиотеки А. Смирдина. Спб., 1828, с. 215). Интересно, что почти каждая характеристика героя Отечественной войны заканчивается стихами Жуковского из «Певца во стане русских воинов», причем автор в одном из примечаний прямо заявляет: «Можно ли не привести при сем случае следующие прекрасные стихи г. Жуковского?..» (ч. 4, с. 169).

[16] Полное название сочинения выглядит тáк: Четыре тысячелетия всеобщей истории, изображенные на четырех таблицах, для употребле-

ния в училищах и для любителей истории; с присовокуплением краткой истории просвещения. Сочинение В. В. И. Шмита. Перевел с немецкого Борис Нагель. Спб., 1823.

[17] «Исторический, генеалогический, хронологический, географический атлас г. Лесажа» в русском переводе Егора Шаврова появился в Петербурге в 1810 г. Заметим, что в некоторых указателях (см., например: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 17а. Спб., 1896, с. 590) атлас ошибочно приписывается известному французскому писателю А.-Р. Лесажу (1668—1747). Об ошибочности этого мнения свидетельствует прежде всего тот факт, что изложение событий в атласе доведено до 1808 г.

[18] По всей вероятности, речь идет об историке Фридрихе Карле Германе Крузе (1790—1866), профессоре истории в Дерптском университете, авторе многочисленных исторических таблиц. О популярности именно этой стороны его деятельности говорит, в частности, следующее высказывание Н. М. Языкова: «Сюда будет новый профессор истории Крузе, известный своим историческим атласом» (Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни, с. 363).

[19] В библиотеке Жуковского имеется эта книга: Краткая всеобщая география, составленная Константином Арсеньевым. Третье исправленное и умноженное издание. Спб., 1823. Поэт внимательно изучал материалы, связанные с территориальным делением России (с. 220—222). В таблице «Губернии по Учреждению образованные» он оставляет свои пометы, обозначающие географическое положение той или иной области: *ю, в, с, з* (юг, восток и т. д.) или принадлежность отдельных мелких территориальных единиц к более крупным: *М.* (Малороссия), *Б.* (Белоруссия), *Л.* (Лифляндия) и т. д. Известно, что К. И. Арсеньев, как и Жуковский, был преподавателем наследника, и на этом поприще их связывали дружеские отношения.

[20] Полное собрание ученых путешествий по России, издаваемое Имп. Академиею наук. Т. 1—2 (Описание Камчатки Крашенинникова). Спб., 1819; Т. 3 (Записки путешествия академика Лепехина). Спб., 1821.

[21] Имеется в виду сочинение Л. А. Цветаева «Панорама Парижа, или Описание сего города и его достопамятностей в нынешнем их состоянии» (изд. 2-е. М., 1822).

[22] Воспоминания об Испании Ф. Булгарина. Спб., 1823. Экземпляр этого издания имеется в библиотеке Жуковского (см.: Описание, № 30). На это сочинение обратил внимание в своем «Взгляде на русскую словесность в течение 1823 года» А. Бестужев, отмечая, что «рассказ его [Булгарина] свеж и разнообразен, изложение быстро и выбор предметов нов» («Полярная звезда на 1824 год», с. 267).

[23] Полное название этого сочинения таково: Первое морское путешествие россиян, предпринятое для решения географической задачи: соединяется ли Азия с Америкою? и совершенное в 1727, 28 и 29 годах под начальством флота капитана 1-го ранга Витуса Беринга. С присовокуплением краткого биографического сведения о капитане Беринге и бывших с ним офицерах. Спб., 1823.

Автором его является историк русского флота, литератор В. Н. Берх (1781—1834), на что указывает подпись под предуведомлением. В нем автор говорит о том, что в основе его сочинения лежит «журнал бытности Камчатской экспедиции мичмана Петра Чаплина с 1725 по 1731 год», «самый полный и обстоятельный журнал первой Беринговой экспедиции» (с. II—III). О самом Петре Чаплине на с. 126 есть небольшая биографическая справка. Одновременно Берх напечатал «Жизнеописание Беринга» (РА, 1823, кн. VI).

[24] Сочинение И. М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде в 1820 году» (Спб., 1823) имело большой успех. Известно, что этим произведением интересовался А. С. Пушкин во время подготовки к печати «Бахчисарайского фонтана» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 13, с. 73, 81), а выписку из него дал в приложении к поэме. А. Бестужев в своем обзоре отнес эту книгу к числу тех, которые «заслуживают внимание европейцев и особенную благодарность русских» («Полярная звезда на 1824 год», с. 266). В библиотеке Жуковского есть экземпляр этого издания «Путешествия по Тавриде» с пометами поэта (см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 49—50).

[25] Новейшие географические и исторические известия о Кавказе, собранные и пополненные Семеном Броневским. Ч. 1—2. М., 1823. Отрывки из этого сочинения печатались в ВЕ (1823, № 1, с. 6—19). Это сочинение получило достаточно высокую оценку современников. Так, Бестужев, ставя в один ряд сочинения И. М. Муравьева-Апостола и С. Броневского, следующим образом определил их место в русской литературе: «Точность исторических изысканий, новость сведений географических и чистота слога венчают их похвалою археологов и литераторов и вообще делают их необходимыми книгами для ученого и светского человека» («Полярная звезда на 1824 год», с. 266).

[26] Имеется в виду вышедшее в 1823 г. под одной обложкой с «Судом Любуши» «Слово о полку Игореве» в переложении стихами, «историческими и критическими примечаниями» Николая Грамматина. Интерес Жуковского к этому переложению был не случаен: в оценке его он исходил из опыта собственной работы над «Словом» (1817—1819). Характерно, что в его библиотеке собраны и другие переложения «Слова о полку Игореве», сделанные М. Максимовичем и М. Деларю (см.: Описание, № 112, 286). О контактах Жуковского и Грамматина говорит следующий факт — наличие в библиотеке Жуковского сочинения Грамматина «Досуги» (Спб., 1811) с его дарственной надписью: «Милостивому государю Василью Андреевичу Жуковскому от сочинителя. 1812. Февр. 5. Сп.» (Описание, № 95).

[27] Жуковский говорит о «Греческих классиках, переведенных Иваном Мартыновым» (ч. 1—26. Спб., 1823—1829). В «Обзоре» речь идет о 1, 2—4, 7—8-й частях, появившихся в 1823-м — начале 1824 г. и содержащих перечисленные произведения. Именно эти пять частей вышли из печати первыми.

Об интересе Жуковского к переводам Мартынова свидетельствует наличие в его библиотеке переводов «Илиады» и «Одиссеи» с пометками и записями (см.: Описание, № 87, 88). Есть в библиотеке и книга с дарственной надписью Мартынова (см.: Описание, № 214).

[28] Имеются в виду: Сочинения и переводы, изданные Российскою Академиею. Ч. VII. Спб., 1823. Том открывается «Преложением стихир, воспеваемых православною церковью в честь Божьей матери» кн. Сергия Шихматова (с. 1—17).

[29] Этот перевод И. М. Муравьева-Апостола появился еще в 1794 г.: Школа злословия. Комедия Шеридана. Пер. с англ. Спб., 1794.

[30] Федра. Трагедия Расина в пяти действиях. Перевод М. Лобанова. Спб., 1823. Экземпляр этого издания имеется в библиотеке Жуковского (см.: Описание, № 317).

Перевод Лобанова при появлении вызвал самые противоречивые мнения критики. Восторженный отзыв о постановке и переводе напечатал О. М. Сомов («Сын Отечества», 1823, ч. 89, № 46, с. 242—260), назвавший Лобанова «победителем непобедимого». В то же время

известен отрицательный отзыв А. С. Пушкина на этот перевод (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 13, с. 86). Подробнее о полемике вокруг перевода см.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. Приложения, с. 918—919. О месте этого перевода в ряду других русских переводов Расина см.: *Сигал Н. А.* Из истории русских переводов «Федры» Расина.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.—Л., 1966, с. 454—462.

[31] Имеется в виду трагедия Я. И. Ростовцева, вышедшая отдельным изданием в 1823 г.: «Персей», трагедия Я. И. Ростовцева. Спб., 1823. А. Бестужев так оценил этот «опыт молодого поэта»: «В «Персее» г. Ростовцева есть сильные стихи, удачные сцены, счастливые мысли — и недостаток действия» («Полярная звезда на 1824 год», с. 268). Заметим, что Ростовцев был убежденным защитником поэзии Жуковского, о чем свидетельствует его стихотворение «К зоилам поэта», направленное против «Жителя Галерной стороны» (О. Сомова) и других критиков Жуковского («Сын Отечества», 1821, № 12, с. 232—233).

[32] Комедия А. А. Шаховского вышла отдельным изданием в 1823 г.: «Урок женатым». Комедия в одном действии, вольными стихами. Сочинение князя Шаховского. Спб., 1823. Интересным фактом истории создания комедии является ее связь с переводом повести французского писателя Адриена Сарразена, сделанным В. А. Жуковским (ВЕ, 1810, ч. 54, № 24). Указание на это см.: *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961, с. 821 (примеч. А. А. Гозенпуда). Французский источник повести установлен X. Эйхштедтом (*Eichstädt Hildegardt.* Zukovskiy als Uebersetzer. München, 1970, S. 21).

КОНСПЕКТ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Впервые — «Труды отдела новой русской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом)». М.—Л., 1948, с. 295—312. Подготовка текста, предисловие и примечания Л. Б. Модзалевского.

Автограф этого конспекта на французском языке находится в Рукописном отделе Пушкинского дома (ИРЛИ, архив бр. Тургеневых, ф. 309, ед. хр. 1243). Вероятно, «Конспект...» был написан Жуковским по просьбе Александра Ивановича Тургенева и предназначался для пропаганды русской литературы во Франции. Время создания «Конспекта...» — конец 1826-го — начало 1827 г. (см. комментарий Л. Б. Модзалевского в указ. изд., с. 284—286).

«Конспект...» интересен прежде всего как один из первых в русской критике опытов создания истории русской литературы, ее периодизации. Плодотворна попытка автора связать ход развития русской словесности с историей литературного языка. Оригинально стремление осмыслить свое место в истории русской поэзии. Наконец, в совокупности с материалами библиотеки поэта «Конспект...» дает представление об историко-литературной концепции Жуковского.

Подробные примечания Л. Б. Модзалевского к «Конспекту...» (см. указ. изд., с. 312—315) позволяют нам сосредоточить внимание на тех сторонах его содержания, которые нашли свое развитие в материалах библиотеки поэта.

[1] В библиотеке Жуковского имеется Полное собрание сочинений М. В. Ломоносова (Спб., 1784—1787), содержащее многочисленные пометы поэта, в том числе в поэме «Петр Великий» и похвальных словах. Эти пометы и записи позволяют говорить как о глубоком и творческом

восприятии поэтом ломоносовской традиции, так и об отталкивании от нее. Об этом подробнее: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 59—66.

[2] Интерес Жуковского к творчеству В. А. Озерова был достаточно устойчивым. Об этом говорит следующий любопытный факт: попытка уже после написания «Конспекта...» творческой переработки Жуковским трагедии Озерова «Дмитрий Донской» (Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 124—148).

[3] Речь идет об оригинальном произведении Д. И. Фонвизина «Каллисфен. Греческая повесть», которое Жуковский и его современники ошибочно считали переводом рассказа Монтескье „Lysimaque".

[4] Имеется в виду перевод Д. И. Фонвизиным романа аббата Террасона «Геройская добродетель, или Жизнь Сифа, царя Египетского, из таинственных свидетельств Древнего Египта взятая» (1762—1768).

[5] О глубоком интересе автора «Конспекта...» к творчеству Фонвизина, в частности к упоминаемым сатирам «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» и «Лисица-Казнодей», свидетельствуют пометы Жуковского в сочинении П. А. Вяземского «Фон-Визин», сделанные уже в конце жизни (см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 41).

[6] В библиотеке поэта сохранились многочисленные произведения М. Н. Муравьева (см.: Описание, № 236—238), содержащие следы работы Жуковского по подготовке его сочинений к печати (см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 71—104).

[7] Эта оценка прозы Карамзина перекликается с мыслями, изложенными Жуковским в его «Обзоре русской литературы за 1823 год». Ср.: «Карамзин открыл нам тайну прозы...» и т. д.

[8] Речь идет о П. И. Макарове и его журнале «Московский Меркурий» (1803). Это упоминание, вероятно, связано с активным участием критика в споре о «старом» и «новом» слоге. Статья П. И. Макарова открыла эту полемику.

[9] Характерно, что отношение Жуковского к Крылову как выразителю народного духа было неизменным на протяжении всей его жизни. Так, незадолго до смерти, читая сочинение Вяземского «Фон-Визин», он на полях, комментируя мысль автора о выразителях «народного глагола», записывает: «Крылов, Державин, Пушкин, Гоголь» (Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 38).

[10] О пристальном интересе Жуковского к поэзии А. Х. Востокова, его метрическим экспериментам свидетельствуют многочисленные пометы Жуковского в «Опытах лирической поэзии» (см.: Описание, № 50—51), а также высокая оценка поэта в письме А. И. Тургеневу от 15 сентября 1809 г. (Письма к Тургеневу, с. 50), где Жуковский, в частности, говорит о своем намерении писать о Востокове статью.

[11] Об отношении Жуковского к полемике между шишковистами и карамзинистами см.: *Канунова Ф. З., Янушкевич А. С.* В. А. Жуковский — читатель и критик А. С. Шишкова.— Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 105—123.

[12] В черновых набросках «Конспекта...» есть другой вариант этого места: «предметом которой является народное движение» (le mouvement national). Думается, что такое понимание пушкинского «Бориса Годунова» не случайно: Жуковский, несмотря на отсутствие прямых контактов с опальным поэтом, был хорошо осведомлен о его замысле. Об этом, в частности, говорит обнаруженный в архиве поэта план трагедии из

времен Бориса Годунова, датированный самим Жуковским 14 апреля 1824 г. (опубликован и прокомментирован О. Б. Лебедевой в кн.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 305—307).

[13] Последняя часть «Конспекта...», начиная со слов: «Настоящий период еще в цветении...» — в значительной степени перекликается с «Обзором».

[14] Жуковский внимательно изучал произведения Н. И. Греча. В его библиотеке имеется «Учебная книга российской словесности» (ч. 1—4. Спб., 1819—1822) и «Пространная русская грамматика» (т. 1. Спб., 1827) Греча с многочисленными пометами. Известно, что Жуковский помогал Гречу материалами при подготовке «Грамматики» (см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 34—36, 469—471).

РЕЧЬ И. А. КРЫЛОВУ

Речь была произнесена на обеде, данном И. А. Крылову любителями русской словесности 2 февраля 1838 г. в Петербурге, в день его рождения, по случаю 50-летия его литературной деятельности. Кроме Жуковского на обеде выступили А. Н. Оленин, С. С. Уваров, В. Ф. Одоевский. Описание этого обеда и текст речи Жуковского см.: «Журн. Мин. нар. просвещ.», 1838, кн. 1, с. 213—223. Как замечает автор отчета, подписанного «Б. Ф.» (Б. М. Федоров), «рукоплескания несколько раз прерывали речь В. А. Жуковского» (с. 218).

Речь Жуковского обнаруживает эволюцию поэта в отношении к Крылову-баснописцу. В статье «О басне и баснях Крылова» заметно еще недостаточное внимание автора к проблеме народности и национальной самобытности его басен. Однако в «Конспекте по истории русской литературы» Жуковский скажет об этом уверенно, характеризуя Крылова как истинного поэта, который «в своем роде представил нашу национальную поэзию... Он может быть назван поэтом — представителем своего народа».

В юбилейной речи эта мысль получит свое полное завершение. Басни Крылова характеризуются здесь как выражение ума, мудрости и языка русского народа. Одновременно здесь по-прежнему проявился просветительский пафос Жуковского, который приветствует в басне Крылова нравственно-воспитательную направленность, ее дидактическую, наставительную функцию.

Мысль о народности и общественном значении искусства тем острее прозвучала в речи Жуковского, что он не забыл сказать в ней о значении в истории русской литературы поэзии А. С. Пушкина, со дня гибели которого прошел ровно год. В этом смысле выступление поэта имело не только литературное, но и общественное значение.

Статьи 1840-х годов

О ПОЭТЕ И СОВРЕМЕННОМ ЕГО ЗНАЧЕНИИ

Письмо к Н. В. Гоголю

Впервые — «Москвитянин», 1848, № 4, с 11—26. Подпись: *Жуковский*. В собраниях сочинений поэта иногда печатается под названием «Слова поэта — дела поэта». Рукопись — ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 63 и 71.

Поводом к написанию статьи явилось письмо Н. В. Гоголя к Жуковскому от 29 декабря 1847 г. В этом письме Гоголь дополняет свою статью «О том, что такое слово», вошедшую в «Выбранные места из

переписки с друзьями». Этому своему письму Гоголь придавал особое значение и просил приберечь его для второго издания «Выбранных мест...», где хотел поместить в самом начале под названием «Искусство есть примирение с жизнью» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 13. Л., 1952, с. 270).

В своем ответе от 8 января 1848 г. Жуковский во многом подводит итог своего понимания искусства. Характерно, что статья наполнена автоцитатами: здесь и комментарии к стихотворению «Лалла Рук» (1821), и большой фрагмент из «Камоэнса» (1839). Таким образом, в статью 1848 г. Жуковский включает свои заветные мысли о поэзии, оформившиеся на протяжении почти тридцати лет творческой деятельности. О том, что письмо к Гоголю стало эстетическим манифестом позднего Жуковского, свидетельствует сам факт его публикации в журнале.

Безусловно, в статье отразились мысли Жуковского 1840-х гг. Идея «божественного откровения», «примирения с жизнию» вырастает из общей концепции искусства позднего Жуковского. В этом смысле очевидна перекличка Жуковского с поздним Гоголем, автором второй редакции «Портрета» и «Выбранных мест...». Вместе с тем борьба обоих художников за «нравственно-образовательное» влияние поэзии, следование заветам Пушкина, острота постановки вопроса об идеале в искусстве, требование свободы творчества придают выступлениям Жуковского и Гоголя важный общественный смысл.

Статьи Жуковского 1840-х гг. полны внутренних противоречий: религиозный пиетизм и мистические откровения в них сочетаются с пафосом антииндивидуализма и просветительства, с утверждением высоких нравственных идеалов. Эти противоречия отражают сложность духовной и творческой эволюции поэта, но ни в коей мере не перечеркивают значение этих статей в истории русской критики.

[1] Строка из оды Г. Р. Державина «Храповицкому» (1797).

[2] Замечание Пушкина по поводу державинских строк: «Державин не прав: слова поэта суть уже дела его» — своеобразный апокриф Гоголя, изложенный в статье «О том, что такое слово». В дальнейшем этот отзыв Пушкина подвергся интерпретации не только Жуковского, но и Вяземского, Плетнева, Розена. Об этом см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в 2-х т., т. 1. М., 1974, с. 35—36; т. 2, с. 470—471.

[3] Далее Жуковский цитирует собственные мысли, развитые им еще в 1821 г. (Дневники, с. 101—102). Афоризм Руссо имел свою историю в русской эстетике. Впервые к его толкованию обратился Н. М. Карамзин в статье «Несколько слов о русской литературе» (1797). У Жуковского он получил значение своеобразного эстетического лейтмотива (см.: Веселовский, с. 257—258).

[4] Строки из стихотворения «Лалла Рук» Жуковского (см. примеч. 4 к статье «Рафаэлева «Мадонна»). Подробное исследование эстетического смысла этого стихотворения, его места в творчестве Жуковского и русской поэзии вообще см.: *Алексеев М. П* Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). — «Лит. наследство», т. 91. М., 1982, с. 658—675.

[5] Речь идет об известной семье французских типографов, издателей и книгопродавцев.

[6] Глазунов И. И. — петербургский книгопродавец и издатель.

[7] Имеется в виду немецкий поэт Генрих Гейне.

[8] Цитируется эпилог из драматического отрывка «Камоэнс», переведенного Жуковским в 1839 г. (ср.: Изд. Архангельского, V, 109—110).

О МЕЛАНХОЛИИ В ЖИЗНИ И В ПОЭЗИИ

Впервые — «Рус. беседа», 1856, т. 1, с. 13—27. Подпись: *Жуковский*. Рукопись — ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 71.

Статья является письмом Жуковского к П. А. Вяземскому от 3(15) марта 1846 г., с исключением начала и конца письма. Указание на это см.: *Гиллельсон М. И.* Переписка П. А. Вяземского с В. А. Жуковским (1842—1852).— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1979, с. 71—72, примеч. 1.

В 1844 г. Жуковский написал письмо И. В. Киреевскому, где подробно говорил о своей работе над переводом «Одиссеи» Гомера. Большой отрывок из этого письма без ведома автора был напечатан в «Москвитянине» (1845, № 1, с. 37—42). Публикацию его редакция журнала, во главе которого временно был адресат письма, объясняла тем, что оно имеет «общий интерес для всех, кто неравнодушен к успехам нашей словесности, ибо готовящийся перевод «Одиссеи», вероятно, будет для нее началом новой эпохи».

Мысли, изложенные в этом письме, вызвали ответную реакцию П. А. Вяземского. В центре полемики, развернувшейся между Жуковским и его оппонентом, вопрос о природе меланхолии. Одно из важнейших понятий сентиментально-романтического миросозерцания, получивших свое поэтическое воплощение в творчестве карамзинистов и молодого Жуковского (об этом см.: Веселовский, с. 120—121), по-новому осмысляется Жуковским в 1840-е гг. Жуковский подходит к понятию меланхолии с позиций христианской теории страдания человека в этом мире. Противопоставляя меланхолии скорбь как «деятельность», образовательную и животворную, Жуковский пытается раскрыть природу меланхолии в романтизме, связать ее с психологическими открытиями в поэзии.

Выступая против фаталистических рассуждений своего оппонента, Жуковский противопоставляет ему идею бессмертия как вечной созидательной жизни, в которой люди «действуют, любят, замышляют великое, страдают, терпят гонение и проч. и проч.». Осуждая философию «для мертвых», русский поэт и в этой поздней статье ратует за духовность как высшую идею искусства. «Все, что душа,— нетленно, все жизнь вечная» — так заканчивает Жуковский свою статью, в которой понятие меланхолии, несмотря на религиозный пиетизм, неприятие отрицания в искусстве, обретает более глубокий психологический смысл. Меланхолия, понимаемая сентименталистами как чувствительность, как безотчетное внешнее томление, рассматривается теперь Жуковским как глубокое внутреннее чувство, как работа души. Такое переосмысление этой характерной эстетической категории принципиально для понимания общего характера творческой эволюции «Коломба русского романтизма».

[1] Эти мысли Ж. де Сталь подробно развивает в своей книге «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» („De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales“, 1800). Так, она, например, замечает: «Христианская религия овладела народами Севера, воспользовавшись их расположением к меланхолии...» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 375).

[2] Seneca. Ad Lucilium Epistulae morales (epist. IV). Ср. с русским переводом С. Ошерова: «Пришла к тебе смерть? Она была бы страшна, если бы могла оставаться с тобою, она же или не явится, или скоро будет позади, никак не иначе» (*Сенека Луций Анней.* Нравственные письма к Луциллию. М., 1977, с. 8).

Этот афоризм Сенеки Жуковский еще в 1814 г. использовал в своем стихотворении «Смерть»:

«То сказано глупцом и признано глупцами,
Что будто смерть для нас творит ужасным свет!
Пока на свете мы, она еще не с нами;
Когда ж пришла она, то нас на свете нет!»
(Изд. Архангельского, II, 78).

³ По всей вероятности, так Жуковский передает девиз христианского теолога Августина Блаженного: «верить, чтобы понимать» („credo ut intelligam").

⁴ Экатомба (гекатомба) — в греческой мифологии жертвоприношение ста быков или других животных в честь Зевса или Аполлона.

⁵ Гораций. Оды, I, XI, 8. Это выражение „Carpe diem, quam minimum credula postero" («Пользуйся днем настоящим, меньше всего доверяй будущему») стало крылатым.

ДВЕ СЦЕНЫ ИЗ «ФАУСТА»

Впервые — «Москвитянин», 1849, ч. 1, с. 13—18. Подпись: *Жуковский*. Рукопись — ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 71.

Интерес к творчеству Гете, особенно к его «Фаусту»,— факт общеизвестный, зафиксированный в письмах и дневниках поэта (об этом см.: Веселовский, с. 357—359).

Поздняя статья «Две сцены из «Фауста» отразила возрастание религиозного пиетизма Жуковского, справедливо отмеченное исследователями (см.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982, с. 394; *Ященко А. Л.* «Фауст» Гете. Ранние отклики в России.— «Учен. зап. Горьковского гос. ун-та», вып. 65. Горький, 1964, с. 190—191). Однако основная мысль статьи — мысль о созидательной, действенной роли слова, которая настойчиво варьируется в поздних статьях Жуковского и его произведениях, является прямым выражением концепции дидактического искусства, разработанной поэтом в 1830—1840-е гг. Ср. замысел «Одиссеи» для юношества» в письме к С. С. Уварову, переписку с П. А. Вяземским о переводе «Одиссеи» и т. д. В статье особенно четко выразилось стремление к «идеальному», духовному искусству, которое он противопоставлял натурализму и скепсису позднего романтизма.

¹ Исх., 3, 14.

² Неточная цитата из «Мыслей о религии» Паскаля (статья 1-я «Общее понятие о человеке»). Ср. русский перевод: *Паскаль Б.* Мысли о религии. М., 1902, с. 13—15. Эта мысль Паскаля была предметом пристального внимания поэта; к ее толкованию он нередко возвращался в набросках 1840-х гг. (см.: ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 60, лл. 3, 7, 9 об.; ед. хр. 66, л. 4).

³ Корнелиус — один из любимых художников Жуковского, представитель группы «назарейцев». Поэт с большим интересом относился к их поискам, со многими из них был знаком лично (см.: Дневники, с. 156, 182, 291, 295, 378, 394, 402, 405, 447, 457). Картины Корнелиуса и других «назарейцев» были в собрании Жуковского (см.: В. А. Жуковский. Спб., 1912, с. 172—175).

⁴ Реч Фридрих Август Мориц — немецкий живописец и гравер. Приобрел известность своими иллюстрациями к «Фаусту» Гете и «Песне о колоколе» Шиллера. По своим художественным принципам был страстным противником «назарейцев».

ОБ ИЗЯЩНОМ ИСКУССТВЕ

Впервые — Сочинения В. Жуковского. Изд. 5-е., т. 11. Спб., 1857, с. 243—247. Рукопись — ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 71.

Статья входит в большую группу произведений Жуковского 1840-х гг., озаглавленных «Размышления и замечания». В рукописи дан общий план статьи, состоящий из четырех пунктов: Характер искусства, Труд поэтический, Искусство и ремесло, Гений и талант.

В этой небольшой статье Жуковский вновь ставит волновавшие его вопросы о сущности искусства и его отношении к природе. Но с позиций своего позднего творчества, заостряя вопрос об идеальном в искусстве, он все в большей степени обращается к идее божественного происхождения искусства.

Говоря о «подражании природе», поэт решает ее теперь с позиций уже сложившейся эстетики романтизма. По мнению автора, с помощью творческой силы художник создает то же, что «в глазах его сотворено природой». В черновой редакции статьи это подчеркивается с особенной силой: «Цель искусства в тесном смысле согласие с природой. Сие согласие составляет красу творения» (л. 4). Стремясь приблизиться к своему образцу, к природе, художник вместе с тем и прежде всего творит свой идеальный мир, существующий в душе человеческой. Последняя постигает высшую идею за пределами действительности и имеет своим источником бога. Здесь в большей мере, чем в прежних статьях, акцентируется открытость человеческой души божественному идеалу прекрасного. Так в этой позднейшей статье решалась проблема соотношения объективного и субъективного в искусстве в духе романтического устремления к бесконечному.

Ставя проблему гения и таланта, Жуковский в духе объективного идеализма утверждает связь «летучего творения с существующим». По его мнению, гений обращает все что в природе и в науке в свою собственность и таким образом постигает истину. И второе, что отличает гения,— это дар синтеза, грандиозного и всеобъемлющего. Вот почему в произведении искусства гений более всего «выражается в плане, в создании целого». Талант же, по мнению автора, «выражается в исполнении и совершенствовании некоторых частностей». В этих размышлениях Жуковского нельзя не увидеть связь с идеями синтетического искусства Гоголя, с размышлениями Пушкина и Белинского о природе гения и таланта.

[1] Речь идет об известном произведении немецкого естествоиспытателя и географа Александра Гумбольдта «Картины природы» („Ansichten der Natur...“), которое находится в библиотеке Жуковского с дарственной надписью автора (см.: Описание, № 2656). В библиотеке поэта есть и другие сочинения А. Гумбольдта, в том числе знаменитый «Космос». О личных контактах русского поэта и немецкого ученого см.: Дневники, с. 109, 224, 310—311, 372, 376, 402. 520.

Из писем

Обширное эпистолярное наследие В. А. Жуковского, сыгравшее важную роль в общественно-литературной жизни 1810—1840-х гг., до сих пор почти не систематизировано и крайне недостаточно издано. О характере этого наследия и его судьбе см.: Из неизданной переписки В. А. Жуковского. Публикация Р. В. Иезуитовой.— «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1979 год». Л., 1981, с. 80—86.

В данном издании представлена небольшая подборка писем и отрывков из них 1805—1847 гг., раскрывающая некоторые грани эстетических взглядов первого русского романтика.

1. Ф. Г. ВЕНДРИХУ

Впервые — «Пантеон», 1852, т. 3, кн. 6, с. 33—35 (в тексте статьи М. М. Достоевского «Жуковский и романтизм»).

[1] Вендрих Федор Григорьевич — сосед Жуковского по деревне, переводчик и знаток немецкой литературы. О нем см.: *Власов В. А., Назаренко И. И.* «Минувших дней очарованье». В. А. Жуковский в Приокском крае. Тула, 1979, с. 84—87.

[2] Речь идет о романе немецкого писателя К.-М. Виланда «Агатон», которым в 1805—1806 гг. увлекался Жуковский. В письме к Ал. Тургеневу от 8 января 1806 г. он называл «Агатона» «святой книгой» (Письма к Тургеневу, с. 22), а в дневнике записал: «Идеал добродетельного и счастливого человека. О Агатоне» (Дневники, с. 42). Подробнее о характере чтения поэтом романа Виланда см.: *Реморова Н. Б.* Роман «Агатон» в чтении и осмыслении Жуковского.— Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 359—391.

2. А. И. ТУРГЕНЕВУ

Впервые — Письма к Тургеневу, с. 22.

[1] См. примеч. 2 к предыдущему письму.

[2] Это отношение Жуковского к Ж.-Ж. Руссо отчетливо проявляется в его чтении сочинений «женевского гражданина». См.: *Канунова Ф. З.* Творчество Ж.-Ж. Руссо в восприятии Жуковского.— Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 229—339.

3. А. И. ТУРГЕНЕВУ

Впервые — Письма к Тургеневу, с. 48—52.

[1] Имеется в виду: Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев Российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским. Ч. 1—5. М., 1810—1811.

[2] Эти мысли подробно развиты Жуковским в предисловии к первой части Собрания (с. III — XII).

[3] Речь идет о странноприимном доме графа Шереметева.

[4] Собрание вышло в 5-ти частях. Шестая, дополнительная часть была издана Д. А. Кавелиным лишь в 1815 г.

[5] В первую часть Собрания вошли оды, во вторую — оды, песни, романсы и баллады. Третью часть составили повести, сказки и басни. В четвертой находятся послания, сатиры, элегии, идиллии, дидактические и описательные стихотворения. Пятая включает «смесь».

[6] В архиве поэта (ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 37) сохранилась подобная «роспись» с многочисленными исправлениями, возможно, сделанными друзьями поэта.

[7] Каждая часть Собрания украшена виньеткой. Есть и портреты: Ломоносова — в первой части, Державина — во второй, Карамзина — в четвертой, Богдановича — в пятой. В третьей части нет ни виньетки, ни портрета.

[8] Второе издание Собрания не выходило. Не было написано и «Рассуждение о разных родах поэзии», к созданию которого автор тщательно готовился (см.: От издателя, ч. 1, с. X — XI).

[9] О неудовольствии Державина и его отношении к Собранию см.: Сочинения Державина, т. 6. Спб., 1876, с. 208—210, а также: Письма к Тургеневу, с. 90—92.

[10] Эта оценка поэзии А. Х. Востокова нашла свое развитие в «Конспекте по истории русской литературы».

[11] Имеется в виду, вероятно, статья по поводу первой части «Опытов» Востокова (ВЕ, 1806, № 1, с. 32—42, без подписи).

[12] «Поликсена» — трагедия В. А. Озерова. Первое представление — 14 мая 1809 г.; в том же году трагедия появилась в свет.

[13] Статья по поводу представления «Поликсены» была напечатана в «Цветнике» (1809, № 5).

[14] Подробнее об отношении Жуковского к драматургии Озерова см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 124—148.

4. А. И. ТУРГЕНЕВУ

Впервые — Письма к Тургеневу, с. 61—63.

[1] О плане поэмы «Владимир» см. заметку Жуковского, помещенную в приложении к этому письму (Письма к Тургеневу, с. 65—68).

[2] Имена Ариосто и Виланда находятся в списке авторов и произведений, с которыми Жуковский считал необходимым ознакомиться для написания «Владимира» (см.: Письма к Тургеневу, с. 67).

[3] Вероятно, речь идет о стихах С. С. Уварова на французском языке, которые были широко известны друзьям автора (см.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. 8, с. 490).

[4] Имеется в виду В. Л. Пушкин.

[5] Речь идет об известном «Послании к В. А. Жуковскому» В. Л. Пушкина, направленном против шишковистов. Оно появилось в печати в том же 1810 г. в «Цветнике» (№ 12, с. 357—363).

[6] Об отношении Жуковского к А. С. Шишкову см.: Библиотека Жуковского, ч. 1, с. 105—123.

[7] Речь идет о соотношении двух переводов Гомера, принадлежащих немецкому поэту Иоганну Фоссу и английскому поэту Александру Попу. В библиотеке поэта имеются многочисленные издания этих переводов (см.: Описание, № 1320—1322, 2649—2651).

5. А. И. ТУРГЕНЕВУ

Впервые — Письма к Тургеневу, с. 77—78.

6. Н. И. ГНЕДИЧУ

Впервые — «Книжки «Недели», 1896, № 1, с. 8—9.

[1] Речь идет о переводе «Илиады» Гомера, над которым работал в это время Гнедич.

[2] Имеется в виду эпическая поэма «Мессиада» Ф.-Г. Клопштока, работу над переводом которой Жуковский начинал еще в апреле 1806 г.

(см.: Резанов, с. 349—350). В 1814 г. поэт возвратился к переводу этого же отрывка поэмы, который был напечатан в 1815 г.

[3] С. С. Уварову, ревностно отстаивавшему необходимость использования гекзаметра при переводе греческого эпоса.

7. П. А. ВЯЗЕМСКОМУ

Впервые полностью — *Жуковский В. А.* Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.—Л., 1960, с. 562—567.

[1] Речь идет о стихотворении П. А. Вяземского «Вечер на Волге».

[2] Цитата из стихотворения Жуковского «К Вяземскому. Ответ на его послание к друзьям» (1814).

[3] Имеется в виду послание «К Вяземскому» («Благодарю, мой друг, тебя за доставленье...»), оригинальная попытка критики в стихотворной форме (см.: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974, с. 35).

[4] Эта сцена свидания Жуковского с А. С. Пушкиным в 1816 г. передана последним в послании «К Жуковскому» («Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени...»).

[5] Это послание А. С. Пушкина неизвестно.

8. И. И. ДМИТРИЕВУ

Впервые — РА, 1866, № 11—12, стб. 1628—1631.

[1] Отрывок, который читал Карамзин, находится в гл. IV т. 8 «Истории государства Российского».

[2] Эта высокая оценка литературных достоинств «Истории» Карамзина будет развита Жуковским позже. Так, в «Обзоре русской литературы за 1823 год» он называет ее «классической книгой в прозе».

9. А. С. ПУШКИНУ

Впервые — РА, 1889, № 9, с. 113—114.

[1] Сверчок — арзамасское прозвище А. С. Пушкина.

[2] В недошедшем до нас письме, а также в письмах от конца октября и 29 ноября 1824 г. из Михайловского Пушкин просил Жуковского оказать помощь «сиротке», «дочери грека, падшего в Скулянской битве героя, восьмилетней Родоес Сафианос» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 13, с. 112—113).

[3] Речь идет о стихотворении Пушкина «Демон», впервые напечатанном под названием «Мой демон» в «Мнемозине» (1824, ч. III).

10. А. С. ПУШКИНУ

Впервые — РА, 1889, № 9, с. 114—115.

[1] Речь идет о ссоре ссыльного поэта с отцом и ее последствиях, о которых Пушкин говорит в письме Жуковскому от 31 октября 1824 г.

[2] «Разговор книгопродавца с поэтом» был напечатан как предисловие к отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина» (1825).

11. П. А. ВЯЗЕМСКОМУ

Впервые — «Лит. наследство», т. 58, 1952, с. 59—60.

12. Д. В. ДАВЫДОВУ

Впервые — «Библиографические записки», 1858, № 7, стб. 197 (с пропусками); полностью — «Огонек», 1952, № 17, с. 24.

[1] Имеется в виду письмо Д. Давыдова от 20 ноября 1829 г., где он просил Жуковского сделать поправки в присланных стихотворениях (см.: РС, 1903, № 8, с. 446—447).

[2] По всей вероятности, речь идет о стихотворениях «Бородинское поле», «Душенька», «NN» («Вы хороши! Каштановой волной...»), напечатанных в «Литературной газете» за 1830 г., и об эпитафии «Под камнем сим лежит Мосальский тощий...». Эпиграфом к стихотворению «Душенька» Давыдов взял слова из статьи Жуковского «Рафаэлева «Мадонна».

13. Г.-Ф. РЕЙТЕРНУ

Впервые — «Рус. вестник», 1894, № 9, с. 232—234 (на франц. языке).

[1] С немецким художником, будущим своим тестем, Герхардом Рейтерном Жуковского связывали долгие дружеские отношения. Поэт очень высоко ценил его творчество.

[2] Цитата из «Поэтического искусства» Буало (песнь III). Ср.:
«Мы холодны душой к нелепым чудесам
И лишь возможное всегда по вкусу нам» (пер. Э. Линецкой).

[3] По всей вероятности, речь идет о немецком художнике и историке искусств И.-Г. Мейере (1759—1832), известном под именем гетевского Мейера. О знакомстве с ним Жуковского во время заграничного путешествия см.: Дневники, с. 125, 151. О рисунках Рейтерна Жуковский беседовал в сентября 1827 г. с Гете, которому они понравились (см.: Дневники, с. 203).

14. М. Н. ЗАГОСКИНУ

Впервые — Раут. Ист. и лит. сборник. Кн. 3. М., 1854, с. 301—304.

[1] Речь идет о романе М. Н. Загоскина «Юрий Милославский». В письме к Загоскину от 11 января 1830 г. А. С. Пушкин, как бы дополняя отзыв Жуковского, сообщал: «Поздравляю Вас с успехом полным и заслуженным, а публику с одним из лучших романов нынешней эпохи. Все читают его. Жуковский провел за ним целую ночь» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 14, с. 57).

[2] Подробнее об отношении Жуковского к роману Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза» см.: *Канунова Ф. З.* Творчество Ж.-Ж. Руссо в восприятии Жуковского.— Библиотека Жуковского, ч. 2, с. 229—339.

[3] Имеется в виду Д. А. Новосельцев.

15. М. Н. ЗАГОСКИНУ

Впервые — РА, 1868, № 6, с. 973—974.

[1] Речь идет о романе «Юрий Милославский» (см. предыдущее письмо).

[2] Имеется в виду роман Булгарина «Дмитрий Самозванец» (1830).

16. А. Х. БЕНКЕНДОРФУ

Впервые — РА, 1896, № 1, с. 115—116.

[1] Это письмо стоит в ряду других, написанных Жуковским Николаю I и Бенкендорфу в связи с закрытием журнала И. В. Киреевского «Европеец». Об активных действиях поэта в защиту журнала см.: *Гиллельсон М. И.* Письма Жуковского о запрещении «Европейца».— «Рус. лит.», 1965, № 4, с. 114—124; *Фризман Л. Г.* К истории журнала «Европеец».— «Рус. лит.», 1967, № 2, с. 117—126.

[2] Жуковский здесь прежде всего имеет в виду Ф. Булгарина, о чем прямо говорит в письме Николаю I (РА, 1896, № 1, с. 112).

17. А. С. СТУРДЗЕ

Впервые — Сочинения В. Жуковского. Изд. 5-е, т. 13. Спб., 1857, с. 243—246.

[1] Имеется в виду «Письмо опытного романтика к новичку, выступающему на поприще модной словесности», опубликованное в «Литературных прибавлениях к «Одесскому вестнику» за 1833 г.

[2] Эта оценка «неистового романтизма» почти дословно перекликается с мнением Гоголя, выраженным в «Петербургских записках 1836 года». Ср.: «Но Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!..» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8. Л., 1952, с. 182).

18. И. И. ДМИТРИЕВУ

Впервые — РА, 1866, № 11—12, стб. 1640—1642.

[1] Речь идет о четвертом издании сочинений Жуковского (т. 1—9. Пб., 1835—1844). В 1837 г. вышел восьмой том.

[2] Повесть «Ундина», стихотворный перевод прозаической повести Ф. Ламотт-Фуке, появилась отдельным изданием в 1837 г.

[3] «Ундина», как и многие другие стихотворные повести Жуковского 1830—1840-х гг., написана гекзаметром.

[4] Письмо Жуковского к отцу поэта С. Л. Пушкину напечатано в «Современнике» (1837, № 5) под назв. «Последние минуты Пушкина».

[5] «Медный всадник» напечатан был в «Современнике» (1837, № 5), а «Каменный гость» — в сборнике «Сто русских литераторов» (Спб., 1839).

[6] Имеется в виду посмертное собрание сочинений А. С. Пушкина под ред. П. А. Вяземского, В. А. Жуковского, В. Ф. Одоевского и П. А. Плетнева (т. 1—11. Спб., 1838—1841).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ЖУКОВСКИЙ В. А.

Ж 86 Эстетика и критика / Вступ. статья Ф. З. Кануновой и А. С. Янушкевича; Сост. и примеч. Ф. З. Кануновой, О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича.— М.: Искусство, 1985.— 431 с.— (История эстетики в памятниках и документах).

Основоположник русского романтизма в поэзии В. А. Жуковский (1783—1852) вошел в историю русской культуры и как талантливый критик. Предлагаемая книга является первым опытом систематизации его богатого литературно-критического наследия. Каждый из разделов сборника отражает этап в эстетическом развитии Жуковского 1800—1840-х гг. Наряду с известными статьями в книгу включены конспекты по истории литературы и критики, впервые вводимые в научный оборот, а также избранные письма. В примечаниях используются материалы библиотеки Жуковского.

Ж $\frac{0302060000-008}{025(01)-85}$ 8-85

ББК 87.8+83.3Р1
7+8Р1

ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ
ЖУКОВСКИЙ

ЭСТЕТИКА
И
КРИТИКА

Редакторы
С. М. АЛЕКСАНДРОВ
И. В. ЧЕРНИКОВА

Художник
В. Г. ВИНОГРАДОВ

Художественный редактор
М. Г. ЕГИАЗАРОВА

Технический редактор
В. У. БОРИСОВА

Корректор
А. С. НАЗАРЕВСКАЯ

И.Б. № 2244

Сдано в набор 21.05.84. Подп. в печ. 30.11.84. Формат 84×108/$_{32}$. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Таймс». Высокая печать. Усл. печ. л. 22,68. Усл. кр.-отт. 22,68. Уч.-изд. л. 27,656. Изд. № 17550. Тираж 20000. Заказ 3073. Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3

МПО «Первая Образцовая типография» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28.